

# O muralismo no conxunto da obra artística e literaria de Luís Seoane

Autora: Micaela Rei Castro

---

Tese de doutoramento UDC / 2018

Director: Carlos Paulo Martínez Pereiro

Titora: M<sup>a</sup> Teresa López Fernández

Programa Oficial de Doutoramento en Estudos Literarios



UNIVERSIDADE DA CORUÑA





## ACREDITACIÓN DO DIRECTOR DO CUMPRIMENTO DOS REQUISITOS PARA OPTAR AO GRAO DE DOUTORA

Conforme ao contemplado no vixente *Regulamento de Estudos de Doutoramento da Universidade da Coruña* (Art. 33.3. “A tese de doutoramento”), informo de maneira favorábel o traballo de investigación *O muralismo no conxunto da obra artística e literaria de Luís Seoane* da autoría de D<sup>a</sup>. Micaela Rei Castro, especialmente elaborada para a obtención do grao de Doutor, no seo do Programa Oficial de Doutoramento em Estudos Literarios das Universidades da Coruña e Vigo.

Esta tese de doutoramento merece, da parte do director, esta avaliación positiva posto que SE ACREDITA O CUMPRIMENTO DE TODOS OS E CADA UN DOS REQUISITOS EXIXÍBEIS A UN TRABALLO DE INVESTIGACIÓN ORIXINAL DE NATUREZA DOUTORAL, ratificando as hipóteses de partida e atinxindo os obxectivos propostos inicialmente. É por isto que, como director desta investigación doutoral interdisciplinar, considero os resultados obtidos altamente satisfactorios, pois permiten un maior (e mellor) coñecemento e facilitan unha máis completa (e complexa) interpretación da obra artística e literaria do poliapto artista e polifacético escritor Luís Seoane.

Á vista de todo o anteriormente exposto, tamén se debe informar favorabelmente a presentación do traballo de investigación *O muralismo no conxunto da obra artística e literaria de Luís Seoane* como tese de doutoramento, aos debidos efectos de que a Comisión Académica do Programa autorice a súa defensa.

Teresa López, en calidade de titora de D<sup>a</sup> Micaela Rei Castro no Programa Oficial de Doutoramento en Estudos Literarios das Universidades da Coruña e Vigo,

**INFORMA FAVORABELMENTE**

a presentación do traballo de investigación *O muralismo no conxunto da obra artística e literaria de Luís Seoane* como tese de doutoramento.

E a efectos de que a Comisión Académica do Programa autorice a defensa do citado traballo, asino o presente escrito na Coruña a 14 de outubro de 2018.





A todas aquelas persoas que aman tanto a pintura como a literatura.

Con infinito cariño para a miña nai e o meu pai,  
polos seus acertados e necesarios consellos,  
por achegárenme ao mundo da literatura desde nena.  
Para as miñas irmás, Amanda e Leonisa,  
pola súa confianza e polos momentos sempre  
compartidos.  
Para a miña compañeira Cris, polo seu apoio  
incondicional,  
por me acompañar día a día nesta aventura e me  
empuxar a seguir.

Pontedeume, 10 de outubro de 2018.



## AGRADECEMENTOS

Nestas liñas preliminares, queremos mostrar o noso máis sincero agradecemento a todas aquelas persoas e institucións que, dun ou doutro xeito, fixeron posíbel esta Tese de Doutoramento.

En primeiro termo, desexamos expresar moi especialmente a absoluta gratitude ao director desta tese, o Profesor Catedrático Carlos Paulo Martínez Pereiro, polo seu rigoroso labor impagábel de dirección, orientación e supervisión. Recoñecemoslle a súa plena dispoñibilidade, dedicación e paciencia. Agradecemoslle particularmente o entusiasmo e ánimos que sempre nos transmitiu, axudándonos a coñecer dun xeito aberto e plural a literatura en aproximación coas artes plásticas, facilitándonos así, o descubrimento do fascinante universo seoaniano, dun xeito antes descoñecido para nós.

Por un lado, sinalamos a nosa gratitude coa Profesora Doutora María Teresa López Fernández, polo seu labor de titorización, pola súa atenta dispoñibilidade e ofrecemento. Tamén queríamos expresar o noso agradecemento para cos membros do tribunal polo seu labor de lectura atenta deste proxecto, así como tamén pedir desculpas se encontraron, no discorrer da súa lectura, algún tipo de erro ou dificultade non desexados.

Por outro lado, a Biblioteca de Filoloxía da Universidade da Coruña e o completo arquivo da Biblioteca Francisco Pillado brindounos a posibilidade de termos sempre a man uns fondos que contan cun amplo conxunto de catálogos, obras e estudos sobre Seoane e outros asuntos que facilitaron a nosa investigación. O grupo de investigación desta casa ILLA, ao que pertencemos, ofreceunos moitas facilidades formativas, tanto na participación en congresos doutras institucións, canto –e moi en especial– un pequeno abano de seminarios máis do que positivos para a nosa formación investigadora e académica.

Así mesmo, temos de mencionar a importancia da Fundación Luís Seoane por manter viva a figura deste artista, difundindo a súa obra e póndoa ao noso dispor a través dos seus fondos, publicacións, constantes e variadas exposicións que xiran en torno ao autor, así como múltiples recursos. Porén, ese recoñecemento á Fundación, a quen se lle debe de verdade é a viúva deste artista, Maruxa Seoane, a artífice da recompilación da grande parte da obra seoaniana, documentación e arquivo persoal, co que se construírán os piares para o nacemento desta institución no ano 1996. A nivel particular, agradecemos á actual directora, Silvia Longueira Castro, toda a axuda brindada, e moi en especial, á documentalista, Carmela Montero García, pola súa amabilidade, atención e dispoñibilidade, por todo o tempo que nos dedicou fornecéndonos todo tipo de material, datos e aclaracións. Esa achega ten un enorme

valor para a nosa investigación, por posibilitarnos coñecementos e documentos inaccesíbeis para nós até o momento. Recoñecemos tamén a axuda prestada por Xosé Díaz, por nos facilitar os datos e as imaxes dos proxectos do mural elaborado por Seoane na fábrica de porcelana de Magdalena, para a tenda de roupa SOLMOR da cidade de La Plata.

Á súa vez, tivo relevancia para o discorrer do noso traballo a posibilidade que se nos concedeu de fotografar o material ubicado na Fábrica de Cerámicas O Castro, en concreto no Museo Carlos Maside.

Manifestamos, por último, os agradecementos máis cálidos á familia, moi significativamente aos meus pais, por faceren posíbel aviaxe congresual a Buenos Aires, fundamental para esta nosa investigación. Tamén, recalcamos a nosa gratitude á miña compañeira Cris por nos acompañar e axudar na procura de datos relacionados cos murais, mostrando ante todo un animoso interese. De novo, subliñamos a importancia que supuxo para nós o noso Director a respeito desa breve viaxe, polo feito de facer previamente de guía transmitíndonos un interese único grazas á súa paixón pola capital arxentina.

Desexo insistir, asemade, no noso cariñoso recoñecemento polo apoio sentimental das miñas dúas irmás, por formaren parte de min, por me saberen escoitar.

En definitiva, expresamos o noso máis sincero e total agradecemento a todas aquelas persoas e institucións que foron acompañando este proceso, posibilitando que esta Tese Doutoral se converta, á fin, en realidade: a eles corresponden todos os potenciais acertos e ningún dos posíbeis erros e insuficiencias do traballo que, a seguir, se expón.







## RESUMO

Esta Tese trata da arte mural practicada polo poliédrico artista Luís Seoane (1910–1979), relacionándoa co conxunto da súa creación plástica e literaria, co obxectivo principal de destacar o elevado valor desta no seu complexo e diversificado universo creativo. Partindo dun principio globalizador asumido polo propio artista, considérase neste *corpus* non só os seus murais e proxectos previos, senón tamén as súas vidreiras e tapices, material básico que facilitamos nos distintos inventarios.

Seguindo unha metodoloxía ecléctica, pártese dunha contextualización xeral arredor deste artista centrada na poliaptitude e polifacetismo da súa diversificada produción. Confrontando e contextualizando os ideas muralísticos de Seoane en relación co panorama xeral do muralismo do século XX, analízanse as súas producións, subliñando a súa importancia e singularidade. Finalmente, dada a síntese interartística existente na obra de Seoane, móstranse as distintas relacións transitivas e recíprocas desas obras muralísticas co seu labor literario e ensaístico, e *a posteriori*, co seu traballo artístico-plástico, no plano conceptual e temático. Así, apréciase a arte mural en perfecta coherencia, recíproca e transitiva, coas demais obras do autor, aínda que sobresaíndo a súa centralidade no *totum* artístico seoaniano.



## RESUMEN

Esta Tesis aborda el arte mural practicado por el poliédrico artista Luís Seoane (1910–1979), relacionándolo con el conjunto de su creación plástica y literaria, con el objetivo principal de destacar el elevado valor de esta en su complejo y diversificado universo creativo. Partiendo de un principio globalizador asumido por el propio artista, se considera en este *corpus* no sólo sus murales y proyectos previos, sino también sus vidrieras y tapices, material básico que facilitamos en los distintos inventarios.

Siguiendo una metodología ecléctica, se parte de una contextualización general alrededor de este artista centrada en la poliaptitud y el polifacetismo de su diversificada producción. Confrontando y contextualizando los ideales muralísticos de Seoane en relación con el panorama general del muralismo del siglo XX, se analizan sus producciones, recalcando su importancia y singularidad. Finalmente, dada la síntesis interartística existente en la obra de Seoane, se muestran las distintas relaciones transitivas y recíprocas de esas obras muralísticas con su labor literaria y ensayística, y *a posteriori*, con su trabajo artístico-plástico, en el plano conceptual y temático. Así, se aprecia el arte mural en perfecta coherencia, recíproca y transitiva, con las demás obras del autor, aunque sobresaliendo su centralidad en el *totum* artístico seoaniano.



## ABSTRACT

This thesis examines the mural art of the polyhedral artist Luis Seoane (1910-1979) within the context of his overall plastic and literary creation. Its main objective is to analyse the status of this discipline in the artist's complex and diversified creative universe. Based on an overarching principle adopted by the artist himself, this corpus is regarded as including not only his murals and previous projects, but also stained glass and tapestries, primary material provided in the different inventories.

On the basis of an eclectic methodology, this thesis shall contextualize Seoane by focusing on the broad aptitude and versatility of his diverse production. Confronting and contextualizing Seoane's muralistic ideas in relation to the general panorama of 20th century muralism, his productions are assessed and their importance and uniqueness are highlighted. Finally, given the interartistic synthesis that exists in Seoane's work, the different transitive and reciprocal relations of these mural works with his literature and essays and subsequently in the conceptual and thematic context of his artistic and plastic production are identified. Seoane's muralism is therefore criticised in terms of its perfect reciprocal and transitory coherence with his other works, whilst highlighting its central position in the entirety of his artistic works.





## PREFACIO

Aínda que a arte mural nos leva directamente a pensarmos nun tipo de creación artística máis moderna e urbana, remóntase dalgún xeito a datas remotas como as da prehistoria e as súas inscricións rupestres. O ser humano sentiu a necesidade de expresar a súa creatividade dun modo público, exposto á comunicación cos demais. Quixo romper coa sobriedade pétrea e adornar/ilustrar a súa contorna reflectindo na rocha o seu modo de interpretar a realidade, o seu amplo elenco iconográfico. Ese impulso tan humano de representar elementos do mundo para a adoración e a contemplación do grupo, con certa funcionalidade social, é no esencial idéntico ao actual. No medievo, a arte mural tivo o seu lugar de prestixio sacro coas representacións realizadas nos edificios eclesiásticos ou monásticos. O artista medieval xa exercía un labor claramente diversificado, múltiple, similar aaquel polo que avogan e practican no século XX artistas galegos como Luís Seoane, Carlos Maside ou Manuel Colmeiro, por exemplo.

Parafraseando diferentes ideas de Joan Garí, cómpre sinalar que o redescubrimento do muro por parte da representación plástica occidental se atribúe ás vangardas, mais existen outros precedentes para ese renovado interese no neofiguratismo *naïf* de Gauguin e, por descontado, na pintura indixenista dos muralistas mexicanos: o propio Siqueiros inclusive introduce a pistola para pintar os seus murais. É así que a preocupación pola realidade mural pode detectarse en creadores tan significativos para a arte contemporánea como Paul Klee, Max Ernst, Pablo Picasso ou Joan Miró. (Garí, 1995: 197)

A carón da plástica mural propiamente dita, obxecto central de estudo nesta nosa andaina investigadora, temos de mencionar os *graffiti* como un medio máis de expresión socialmente popularizado e puramente transgresor na súa orixe así como creador de controversia; isto é, a penas estudado con seriedade e profundidade, menosprezado, e mesmo sometido aos esforzos institucionais de limpeza por ocultalo ou borrarlo. Este tipo de expresión no muro ten influenciado de forma rotunda a autores contemporáneos como é o caso do catalán Antoni Tàpies ou da portuguesa Ana Hatherly. A abordaxe crítica deste tipo de expresión máis gráfica, así como as de teor plástico que nos ocupan, presupoñen e precisan dos estudosos da arte ou da literatura cunha amplitude de miras. O feito de considerar a absoluta valía dese tipo de creacións dun modo digno e rigoroso como produto artístico, xa é de seu un acto de rebeldía co estrita ou convencionalmente establecido. A aproximación ao pensamento e á expresión laterais supón outro xeito de ver e de considerar, unha maneira de adecuarse ás novas modalidades que se van abrindo espazo co paso do

tempo, que se recuperan dun xeito innovador ou que xorden con forza da sociedade. Ao igual que supoñen para o propio artista un salto ao grande universo público: exposto á mirada das masas, a ser xulgado e interpretado por elas, a lles achegar a súa mensaxe sen pudor, dun xeito libre.

Desa maneira, a abordaxe da arte mural, tanto por parte da crítica como por parte dos creadores, supón unha adecuación máis aos tempos nos que vivimos, onde se traspasan as barreiras do convencionalmente establecido. Pénsese pois na importancia que teñen as representacións plásticas nos muros das cidades ou mesmo vilas –ora nos edificios públicos, ora nos privados. En particular, téñanse en conta as tentativas máis actuais potenciadas polas institucións públicas para modernizar e humanizar a contorna coa arte. Estas propostas teñen, sobre todo, a finalidade de acabar co abandono ou co deterioro das cegas e agresivas fachadas, na procura dunha imaxe humanizada das edificacións e unha súa consecuente mellor integración; como acontece cos proxectos máis rompedores levados a cabo en Carballo, por exemplo. Nesta vila xorde no ano 2013, baixo o impulso institucional do Concello, unha iniciativa de arte urbana que se materializa primeiramente na realización dos murais da artista italiana Roberta Venanzi e a manchega Paula Fraile, inaugurados na primavera do ano seguinte. Deste xeito, promóvese a partir de aí a tentativa de eliminación do abandono ou “feísmo urbano” a través da intervención de diversos artistas locais e internacionais de renome no panorama muralístico actual: galegos e/ou propiamente locais como Andrés Andrade, Lidia Cambón, Cristina Castro, Lola Oviedo, Alejandra Martínez, Laura Tova, a ítalo-galega Rachele Cavallo; a artista xaponesa Elin Kawa, a india Shamia Singh, o portugués Bordalo II, Aryz un mozo nado en Barcelona e convertido xa nunha das figuras máis recoñecidas no eido internacional neste ámbito, o tamén emerxente ilustrador de orixe valenciano Dulk –Antonio Segura Donat–, o zaragozano Isaac Mahow, a polaca Natalia Rak, o alemán Case Maclaim que elaborou o mural para o Fórum Carballo, a arxentina Hyuro que executou o do Pazo da Cultura, e un longo etcétera. Como resultado, máis dunha trintena de murais “dan vida” a distintos puntos do municipio, sorprendendo os transeúntes, convidándoos ao mundo da imaxinación e da reflexión. Desta proposta xorde o Rexenera Fest, coñecido xa como o festival de arte pública de Carballo que se puxo en marcha no ano 2015, cumprindo con éxito cada inicio de verán unha nova edición. Interésanos destacar encarecidamente o mural *Carapuchiña feroz* integrado na fachada da actual ludoteca, da autoría de Susana Llorente e Carlos Fernández que, cargado de mensaxe, inclúe unha cita de Seoane sobre o seu propósito na produción muralística: “nesas paredes que semella que agardan pobres, humildes, silenciosas, entrego a miña mensaxe”. Inclusive, este xunto con Maruxa Mallo e Eugenio

Granell son a influencia principal –segundo serecolle nalgunha entrevista– do ilustrador e muralista de nacemento andaluz Miguel Peralta coñecido como Nómada, para a creación das súas figuras femininas de reivindicación matriarcal, tintura lendaria e popular, situada nun edificioda rúa Fomento. Evidénciase, por tanto, a pegada modelar consolidada por Seoane e por outros artistas galegos do século XX nos novos creadores da máis recente actualidade. Intúese de aí que, o camiño andado polo muralismo dese século pasado segue a ser unha base sólida, un precedente vixente do que necesariamente partir hoxe en día, especialmente no que se refire ás innovacións técnicas e materiais, mais tamén a nivel conceptual e de obxectivos a procurar, até na estética das formas.

Ao situármonos máis ou menos no pasado-presente desta actividade, definimos o muralismo como un xénero artístico da plástica totalmente social, destinado á sociedade dun xeito inmediato, interventivo. É esta característica, se callar, unha das máis cativadoras da arte mural á hora de a analizarmos, comentarmos e interpretarmos.

Así, a motivación desta Tese Doutoral réxese pola tentativa de acadar unha investigación do muralismo de Seoane –polo cal sentimos loxicamente unha auténtica fascinación–, para cubrirmos un certo baleiro no *corpus* crítico a respecto do tratamento deste obxecto de pescuda. Existen certas abordaxes, entre as cales a máis significativa e de enorme valor é a dos contributos do catálogo da exposición *Buenos Aires. Escenarios de Luís Seoane* (2007). Porén, bótase en falta tanto un inventario comentado completo, canto unha análise de teor interpretativa, de índole conclusiva no relativo a extraer e subliñar as máximas potencialidades e importancia do muralismo deste artista, de carácter relacional, en que se compare, se vincule e se encadre coa totalidade da obra plástica ou literaria do autor. En consecuencia, co noso estudo pretendemos acadar, na medida do posíbel e das nosas capacidades, todos estes obxectivos. E, ao mesmo tempo, propómonos favorecer a difusión e o coñecemento xeral que hai arredor da arte mural deste autor, en contraste coas súas máis (re)coñecidas facetas pictórica e literaria.

Advertimos xa de que, cando falamos do muralismo de Seoane, nos estamos a referir a un concepto totalmente amplo e integrador que non se limita ao termo reducido de ‘pintura mural’. O uso de ‘pintura mural’ sería válido unicamente cando o autor emprega exclusivamente a pintura, mais o uso deste elemento non é exclusivo. Por iso, nalgúns casos convén falar de ‘mural de técnicas mixtas’ tendo en conta a multiplicidade de técnicas e materiais que utiliza Seoane, sempre procurando a fusión do elemento tradicional co elemento máis innovador e moderno. Mesmo resulta aínda máis acaído recorrermos aos termos globalizadores ‘mural’, ‘muralismo’ ou ‘arte mural’, polos que nos decantamos para

este estudo, tentando así non caer en reduccionismos ou contradicións. Seguindo fielmente a concepción deste creador e os seus escritos referentes ao muralismo, pertencen a este xénero non só os seus murais e os proxectos previos, senón que tamén as súas vidreiras e tapices, aínda que o caso do tapiz o trataremos, propositadamente, dun modo máis lateral.





## ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN .....	31
1. Presentación e obxecto de estudo .....	31
2. Hipótese de partida e obxectivos .....	32
3. Metodoloxía.....	34
4. Organización dos contidos .....	37
5. O proceso de elaboración.....	38
 II. POLIAPTITUDE E POLIFACETISMO NA DIVERSIFICADA PRODUCCIÓN DE LUÍS SEOANE: TENDENCIAS, EVOLUCIÓN, XÉNEROS, OBRAS, CARACTERÍSTICAS, TEMÁTICAS E MOTIVOS .....	41
1. Unha aproximación ás concepcións e coordenadas artísticas e literarias contextuais. Panorámica xeral da relación interartística entre os diferentes espazos creativos cultivados.....	41
2. <i>As Figuraciós</i> , creación híbrida: modelo de complementariedade plena entre o debuxo e o texto.....	59
 III. O MURALISMO: SEOANE E A ARTE MURAL .....	65
1. Aproximacións previas ao muralismo do século XX para comprendermos a produción de Seoane nesta actividade .....	65
1.1. Do muralismo mexicano e a súa incidencia .....	68
1.2. O muralismo arxentino e as tentativas de renovación .....	76
1.3. Da tentativa dun muralismo galego. O exilio ou a emigración e as arelas da creación muralística .....	86
2. O universo conceptual da arte mural de Seoane: inquiredanzas, formación e influxos.....	92
2.1. Recuperación da tradición medieval: a pintura mural románica e outras fontes de inspiración. A idea do artista como un artesán .....	92
2.2. A herdanza dos movementos <i>De Stijl</i> e <i>Bauhaus</i> .....	95
2.3. Os influxos vangardistas. Neoplasticismo e construtivismo.....	100
2.4. A importancia para Seoane do ideario de Léger e Le Corbussier .....	104
2.4.1. Léger e a cor, a base principal na que se fundamenta o muralismo seoaniano .....	107

2.5.	O principio da integración das artes ou da síntese artística como motor da arte mural de Seoane. A súa participación no Congreso de Londres do ano 1949 .....	111
2.5.1.	Achegas exemplificadoras de obras que asumen o precepto de integración artística .....	117
3.	Da concepción da arte mural de Seoane. O libro <i>Arte mural. La ilustración</i> e outros ensaios breves sobre este xénero .....	120
3.1.	Da confesión dos seus principios, procuras e inquiredanzas. De como caracteriza o seu muralismo e as especificidades que o singularizan .....	121
4.	Á maneira de palabras conclusivas .....	127
IV.	AS CREACIÓNS MURALÍSTICAS .....	129
1.	Inventario dos murais de Seoane: localización, descrición e explicación .....	129
1.1.	Os murais .....	131
1.2.	Cuestións previas .....	132
1.3.	Colaboradores: Carlos Torrallardona e Fernando Arranz. Arquitectos e enxeñeiros para os que traballou .....	133
1.4.	Características, particularidades, técnicas e materiais .....	135
1.5.	O proceso evolutivo da súa produción mural: <i>El nacimiento del teatro argentino</i> como punto de inflexión .....	137
2.	Do esbozo previo ao mural: A entidade propia dos proxectos muralísticos como obra plástica consolidada .....	141
2.1.	Os proxectos e as súas singularidades: características, materiais e técnicas .....	142
2.2.	Os proxectos e os resultados murais. A entidade consolidada dos proxectos e a conexión coas tapas .....	145
2.3.	A modo de desvío: a existencia de propostas de proxectos denegados. A falta de entendemento .....	151
3.	As vidreiras: complementariedade, especificidade e diferenza .....	154
3.1.	As vidreiras e os proxectos conservados: inventario e características .....	156
3.2.	O interese de Seoane polas vidreiras: reflexións e influxos .....	161
4.	O tapiz como xénero mural .....	163
4.1.	Os tapices .....	165
5.	O muralismo, arte social. Do significado e relevancia da produción mural de Seoane .....	168



V. RELACIÓNS TRANSITIVAS E RECÍPROCAS DAS CREAÇÕES MURALÍSTICAS CO LABOR LITERARIO E ENSAÍSTICO.....	173
1. Muralismo e poesía. Conciencia social.....	174
1.1. <i>Fardel de esiliado</i> : os motivos relacionais emigración, a paisaxe e o mar.....	178
1.2. <i>Na brétema, Sant-Iago</i> e o medievo. O poema «Desterrados» e o mural <i>Escenas campesinas</i> : modelo de converxencia directa.....	185
1.3. <i>As cicatrices</i> : o raizame identitario galego .....	190
1.4. <i>A maior abundamento</i> : a reflexividade da figura humana, preocupacións e problemática da poboación galega.....	194
1.5. Á maneira conclusiva sobre a relación poético-muralística.....	197
2. Muralismo e narrativa. Fantasía e imaxinación.....	198
2.1. <i>Tres hojas de ruda y un ajo verde</i> e os murais <i>Los músicos</i> e <i>Figuras</i> (1954): modelo de confluencia total entre o muralismo e a narrativa .....	201
2.2. O relato <i>Un cristo da montaña</i> e a vidreira <i>Crucifixión</i> .....	208
2.3. Á maneira conclusiva sobre a conexión narrativa-muralismo .....	209
3. Muralismo e teatro. A defensa do parateatral e da síntese artística.....	211
3.1. O diversificado entrecruzamento das concepcións teatral e muralística en <i>El nacimiento del teatro argentino</i> , punto máximo de encontro entre ambos xéneros .....	214
3.2. A alegoría chave da <i>mater gallaeciae</i> , un encontro central coa peza <i>A soldadeira</i> .....	220
3.3. A roda e a súa simboloxía, asunto partillado de xeito relevante coa obra <i>El irlandés astrólogo</i> .....	224
3.4. A emigración e o traballo, dous motivos relacionados compartidos con <i>Esquema de farsa</i> .....	229
3.5. Á maneira conclusiva sobre a relación teatro-muralismo .....	233
4. Muralismo e ensaio. A comunicación e a intervención directa para coa sociedade .....	235
4.1. Da complementariedade do ensaio nas conexións da arte mural coa poesía, narrativa e teatro .....	238
4.2. Algunha mostra de especial relevancia da relación da produción ensaística co traballo muralístico .....	243
4.3. Á maneira conclusiva sobre a relación ensaio-muralismo .....	247
5. Das conclusións extraídas sobre o vínculo literatura-muralismo .....	249

VI. RELACIÓNS TRANSITIVAS E RECÍPROCAS DAS CREAÇÕES MURALÍSTICAS CO LABOR ARTÍSTICO-PLÁSTICO.....	253
1. Muralismo e obra plástica .....	255
1.1 As mudanzas que implica a práctica mural na súa obra plástica e outros influxos.....	259
1.2 Paralelismos temático-aspectuais e casos de coincidencias absolutas.....	261
2. Muralismo, editorialismo e ilustración. A ilustración e a elaboración de tapas de libros como precedentes-chave para a produción muralística .....	276
3. Muralismo e concepción sintética da teorización da arte .....	287
4. Á maneira conclusiva: da alta representatividade do muralismo no conxunto da obra plástica.....	290
VII. CONCLUSIÓNS .....	293
VIII. BIBLIOGRAFÍA.....	301
IX. ANEXOS.....	313
Anexo 1: figuras .....	313
Anexo 2: “figuración Vinícius de Moraes” .....	345
Anexo 3: “figuración Athaulpa Yupanqui” .....	347
Anexo 4: “figuración Isaac Díaz Pardo” .....	349
Anexo 5: “figuración Bernardette Devlin” .....	351
Anexo 6: “figuración William Calley” .....	353
Anexo 7: “figuración Ánxela Davis” .....	355
Anexo 8: “figuración Pablo Picasso” .....	357
Anexo 9: “figuración Otero Pedrayo” .....	359
Anexo 10: inventario dos murais con testemuño gráfico.....	361
Anexo 11: ficha do mural <i>Refranes gallegos</i> .....	443
Anexo 12: inventario dos proxectos murais conservados .....	445
Anexo 13: carta de Luís Seoane ao xerente de Frigoríficos del Berbés .....	499
Anexo 14: inventario das vidreiras e dos proxectos conservados .....	501
Anexo 15: inventario dos tapices.....	515





## LISTAXE DE ABREVIACIÓNS

*ca.:* *circa*

Fig.: figura

M.: mural

P.: proxecto

P. V.: proxecto de vidreira

s. t.: sen título

s. d.: sen data (data descoñecida)

T.: tapiz

V.: vidreira



## I. INTRODUCCIÓN

### 1. Presentación e obxecto de estudo

Na actualidade, os estudos considerados máis laterais e hibridizantes, ben de base literaria, ben artística, vanse abrindo camiño aos poucos, en conexión cos novos tempos, coas novas formas de expresión e comunicación social. Nun plano xeral, resulta totalmente curioso e relevante o diálogo entre a escrita e a plástica, confluindo as máis das veces nunha diluída fusión do máis sorprendente. Nun nivel máis particular, tamén se nos presenta como algo atraente vermos como moitos pintores consolidados sentiron a necesidade de abandonar por un momento a pintura de cabaleta, de liberar o obxecto pictórico das barreiras impostas polo cadro e atreverse coa intervención no muro. Rompendo cos límites dos cadros e das institucións museísticas que reducen a imaxe a unha arte privada ou para uns poucos, moitos pintores atrevéronse con novos e redimensionados xeitos comunicativos dirixidos ao público de masas como son os referidos á creación mural. Decantáronse por unha experimentación máis transgresora, facendo uso de xeito unificado e pleno da función social e estética, na procura da harmonía, dun modo respectuoso, coherente ou até integrador. Este é o caso da plurivocación de Luís Seoane, que co cultivo do muralismo a partir dos anos 50 conseguiu un maior recoñecemento social, sobre todo en Buenos Aires, onde se ubican a maioría dos seus murais e vidreiras, aínda que tamén contemos con varias mostras en Galiza, especificamente nas fábricas de pezas cerámicas Sargadelos e O Castro.

A presente Tese Doutoral, titulada *O muralismo no conxunto da obra artística e literaria de Luís Seoane*, abrangue a arte mural practicada e teorizada por Seoane, encadrándoa no relativo á súa obra plástica e literaria de maneira relacional, así como situándoa no contexto artístico e especificamente muralístico no que se move este autor. Por tanto, este estudo ten como obxecto de estudo a análise dun conxunto variado e extenso que chega ás corenta e nove creacións murais, que abrangue seis vidreiras e vinte e tres tapices, alén dos proxectos previos –para máis de cincuenta obras diferentes–, seguindo a idea integradora que o autor posúe deste xénero.

## 2. Hipótese de partida e obxectivos

A hipótese primordial do noso estudo correspóndese coa idea xeral de ser o muralismo de Seoane unha actividade fulcral do conxunto da súa obra, a pesar de encontrarse relativamente esquecido e relegado en relación a outras tarefas creativas producidas por este omnímodo artista. Neste sentido, baseámonos na consideración deste xénero plástico como un punto culminante do panorama creativo do autor, síntese das súas procuras artísticas, símbolo da súa madurez creativa. Dese modo, apostamos polo principio consecuencial de ser este xénero significativamente único para Seoane acadar a tan desexada función social da arte dun modo maximamente interventivo e directo para co público de masas, así como o medio creativo propicio para poder conseguir a tan ansiada integración artística.

Ao mesmo tempo, levántase unha hipótese segunda, tamén fundamental, que radica na demostración da existencia dun frutífero vínculo interartístico nas súas obras murais con outros elementos das súas restantes producións e vertentes creativas: tanto coas pertencentes ao ámbito da arte, particularmente da plástica ou da gráfica, canto con aquelas outras do eido do literario. A comprobación de tal presuposto de partida pretende ser realizada sinalando e explicando os medios polos que se acada tal relación: pola presenza de trazos comúns, motivos e/ou temáticas iguais ou equivalentes, aspectos compartidos ou influxos recíprocos, alén de pola concepción artístico-literaria que manifesta unhas características constantes entorno a unhas funcións e obxectivos sociais e/ou humanos. En concreto, propómonos levar a cabo unha abordaxe complexa que permita trazar un posíbel proceso evolutivo, completarmos os inventarios existentes acrecentado e inclusive corrixindo diferentes datos e perspectivas e, tamén, concedermos a importancia que se debe ás vidreiras ou mesmo aos tapices, e sobre todo situarmos os proxectos existentes como un material de forte interese para o entendemento do conxunto muralístico (e non só del) de Seoane.

Alén dos referidos propósitos, derivan destas hipóteses principais un conxunto de obxectivos. Primeiramente, a pretensión xeral deste traballo consiste en colaborarmos coas investigacións que se sitúan no estudo dos espazos fronteirizos entre literatura e arte. A nosa tentativa consiste, asemade e en concreto, en difundirmos a importancia e o coñecemento da arte mural, especificamente a orixinada e teorizada por este muralista. Así mesmo, queremos achegar, tomando como punto de referencia a esfera seoaniana, unha panorámica xeral das especificidades deste xénero, acompañar algúns dos movementos e aboradar a obra de certos muralistas de grande relevo ou, inclusive, aproximarnos ao raizame deste xénero no medievo.



Neste sentido, os obxectivos concretos desta investigación proceden, en grande parte, do anteriormente exposto, en que, con certeza, están implícitos:

a) Obxectivos principais (e finais):

1.– Por un lado, expormos o xeito en que o muralismo teorizado e practicado por este artista desenvolve os principios e ideais promovidos na súa concepción globalizante e engaxada do interartístico nos parámetros da modernidade, situándose como unha actividade chave na totalidade da obra e do pensamento do autor.

2.– Por outro lado, mostrarmos a maneira en que a pluralidade e complexidade da obra de Seoane, producindo de maneira intencional un traballo notoriamente diverso, modernamente atractivo e socialmente de efectividade interventiva, se sintetiza nunha aparente e efectiva sinxeleza unitarista, debido ao establecemento e ao aproveitamento dunha amálgama de múltiples e diversos factores interartísticos.

b) Obxectivos secundarios, ligados directamente cos anteriores:

1.– Obtermos unha visión de conxunto do muralismo de Seoane o máis completa posíbel, resaltando os trazos fundamentais e partindo da súa concepción e/ou teorización muralísticas, alén da necesaria análise comparativo-relacional e interpretación de cada unha das creacións murais. En paralelo, pretendemos reflectir unha panorámica completa deste xénero por medio da análise das vidreiras e mesmo dos tapices, adscritos polo propio artista á arte mural, para deste xeito concederlles a merecida relevancia. En suma, queremos destacar especialmente a importancia dos proxectos previos existentes como un material de forte interese para a comprensión do universo muralístico seoaniano, e de acentuado valor para outros eidos do seu traballo artístico.

2.– Procurarmos características, aspectos e temáticas ou motivos relacionados e/ou comúnsda produción muralística do autor coa súa obra literaria e artística –ben sexa de forma xeral, ben centrándonos en obras concretas pertencentes a todas as súas parcelas creativas. En especial, salientaremos os puntos máximos de encontro entre o muralismo e as producións literarias ou ensaísticas.

3.– Vincularmos esta actividade cos outros espazos artísticos e literarios do autor, para destacarmos a constante conexión interartes, amosando de modo sintético e mediante *exempla* significativos a maneira en que a complexidade da súa diversificada obra se sintetiza nunha sinxeleza unitarista, por vía dunha amálgama de múltiples e variados factores interartísticos.

4.– Mostrarmos o xeito en que o traballo mural de Seoane se corresponde coa súa aposta persoal pola integración das artes e pola procura dunha arte fortemente interventiva ou de absoluta incidencia social.

### 3. Metodoloxía

Para acadarmos os obxectivos expostos, servímonos fundamentalmente dunha metodoloxía ecléctica e terra a terra que nos permite unha abordaxe complexa do obxecto de estudo. Así, tentamos evitar o perigo de atármonos a unha única posibilidade metodolóxica, na procura de atinxirmos un estudo completo e entrecruzado que abranca a totalidade e a diversidade documental e material arredor desta temática específica, situando o muralismo no contexto da súa obra artística e literaria.

Das múltiples perspectivas de análise posíbeis, óptase por unha estrutura reflexiva e problematizadora a respecto dunha práctica dificultosa e dun *corpus* considerábel, dado o referido eclecticismo analítico por nós adoptado. Distanciándonos do impresionismo crítico, decidimos igualmente privilexiarnos, de maneira non excluín-te, que o noso traballo de investigación estivese alicerzado nun proceso e nunha comprensión orgánica e contextualizada. En consecuencia, a operación crítico-investigadora desenvolvida, entre o describir e o explicar, ten como obxectivo básico o diálogo directo coa produción e a reflexión de Luís Seoane, mais tamén, implícita ou explicitamente, coa base teórica diversa e que nos servimos, no ámbito dos contextos textuais e extratextuais en que estas se produciron, evitando as consideracións idealizadas arredor de calquera harmoniosa e completa coherencia no tempo ou nos diversos ámbitos.

Por outro lado e xa en concreto, apoiámonos, de inicio, no material bibliográfico e catalográfico xa existente, tanto na información achegada, como nos materiais gráficos, documentais e inventariais, dos murais, vidreiras, tapices e proxectos previos. Mais a partir de aí e particularmente no caso dos murais e das vidreiras, tentamos localizar cada un destes –lxicamente as creacións aínda conservadas– partindo das referencias existentes –tanto as dadas polo propio autor, canto as facilitadas pola crítica, examinando os datos relevantes. Simultaneamente, sempre que foi posíbel servímonos da análise e do exame *in praesentia* das obras e das diferentes mostras fotográficas tomadas por nós *in situ*: das creacións ubicadas en Buenos Aires, alén das menos situadas en Galiza, as de Cerámicas do Castro (Sada – A Coruña) e Sargadelos (Cervo – Lugo). Baseámonos nas obras e ensaios sobre a arte mural realizados polo propio autor, establecéndoos como un material imprescindíbel e primario para esta investigación. Desenvolvemos un método diversificado de aproximación e de análise: específico para cada obra ou conxunto unitario de obras, relacional, comparativo... Así mesmo, tamén partimos dese *corpus* ensaístico primario, sobre o muralismo ou a integración das artes, para desvelarmos as inquietudes do autor, as súas influencias e mais o

contexto muralístico en que se determina, para así trazarmos unha contextualización fidedigna. Finalmente, apoiámonos na síntese e na posta en común dos diferentes argumentos extraídos ao longo do estudo para, re(a)sumindo, acadar as correspondentes conclusións parciais e finais.

A respecto de todo o até de agora dito, coidamos que un factor a termos en conta á hora de desenvolvermos e presentarmos a nosa investigación resulta do feito de partimos da nosa formación basicamente filolóxica e, dun xeito especializado, literaria, desde a cal nos achegamos á arte mural cun autor que nos facilita *per se* esta aproximación. Asumindo a concepción e a defensa reivindicativa de entendermos os estudos de literatura dun xeito aberto, integrador, plural, multidisciplinar, avogamos pola procura dun discurso que sexa enriquecedor e até innovador no relativo aos estudos dos espazos fronteirizos entre literatura e artes plásticas.

#### 4. Organización dos contidos

Para alén deste primeiro capítulo de índole introdutorio e do final de teor conclusivo, así como do tamén necesario apartado bibliográfico e do complementario relativo aos anexos, o contido desta Tese Doutoral organízase noutros cinco grandes capítulos ou bloques. En concreto, trazamos unha estrutura cíclica e secuencial, que vai dos contidos máis xerais aos máis específicos.

É así que, no capítulo II, presentamos a grandes trazos o carácter poliédrico da obra *seoaniana* e das súas relacións interartísticas, subliñando a simplificada síntese que se produce nese complexo e diversificado universo creativo. De aí, pasamos no capítulo III ao tratamento do autor a respecto da arte mural dun xeito contextualizador e teórico, para así adentrármolos no capítulo IV na análise dos murais *per se*, mais tamén dos proxectos previos, das vidreiras e dos tapices. Tras estes dous bloques centrais, ocupámonos a continuación, nos dous últimos apartados, das relacións transitivas e recíprocas que establece nas creacións muralísticas de Seoane, por un lado co seu labor literario e/ou ensaístico no capítulo V, mais por outro lado tamén co seu traballo artístico ou particularmente plástico, no capítulo VI. Deste xeito, recuperamos nestes dous últimos capítulos o tratamento dos entrecruzamentos artísticos que presentáramos inicialmente no segundo bloque, aínda que centrándonos xa especificamente nos murais como punto de partida desde o que procurarmos ese vínculo.

Servímonos, por tanto, dunha estrutura circular que nos facilita distribuírmolos os contidos do máis abstracto ao máis concreto, do máis xeral e contextualizador ao máis central e particular. Establecemos, deste modo, o noso discurso expositivo, explicativo, demostrativo e interpretativo, utilizando asemade as notas a rodapé para introducirmos paralelamente un discurso complementario e aclaratorio. Con esta disposición gradual e entrecruzada, pretendemos facilitar un seguimento asequíbel, lexíbel e fluído desta Tese, na tentativa de procurarmos unha estrutura que sexa o máis lóxica e útil posíbel.

## 5. Proceso de elaboración

Tras nos licenciarmos no ano 2011 en Filoloxía Galega pola Universidade da Coruña, continuamos a nosa formación académico-educativa na Especialidade de Linguas e Literaturas Galega e Castelá do Mestrado Universitario en Profesorado de Educación Secundaria Obrigatoria, Bacharelato, Formación Profesional e Ensinanza de Idiomas, na mesma institución universitaria. Foi a unidade didáctica que defendemos no ano 2012 como Traballo Fin de Mestrado, titulada *Complementariedade da obra literaria e gráfica de Castelao. Algunhas mostras*, un primeiro achegamento á procura dos nexos complementarios entre o espazo da literatura e o debuxo dentro dun mesmo autor, neste caso do recoñecido político, debuxante e escritor Alfonso Daniel Rodríguez Castelao.

No curso seguinte, continuamos a nosa formación no Mestrado de Literatura, Cultura e Diversidade impartido na Facultade de Filoloxía da universidade coruñesa, na especialidade de estudos galegos e portugueses, o cal nos brindou a oportunidade de proseguirmos unha temática similar como Traballo Fin de Mestrado. Así, baixo a dirección do agora actual Director de Tese, Carlos Paulo Martínez Pereiro, presentamos *As «Figuracións» de Luís Seoane como creación híbrida* no mes de xullo do ano 2013. Non obstante, en paralelo, xa elaboráramos pola nosa conta un pequeno traballo titulado *O tratamento da muller na poesía de Luís Seoane: algunhas mostras na obra poética e plástica do autor* para a materia «Temas e liñas de investigación en literatura e cultura galega do século XX», a modo de ensaio previo para írmonos achegando pola nosa conta á obra de Seoane.

Este último TFM sobre as *As Figuracións* sitúase como o punto previo á realización desta Tese posto que, tras termos elaborado e presentado ese estudo, satisfeitos dos resultados obtidos, decidimos continuar cun campo de investigación relacionado e próximo. Após diversas posibilidades para a escolla do motivo da nosa investigación, decantámonos, xunto co noso director, polo muralismo por parecernos un mundo por descubrir que ofertaba múltiples tratamentos e conexións, xa a primeira vista moi atractivo. Pola fascinación que sentimos pola arte mural seoaniana, así como polo noso desexo por obxectivar a fascinación agora referida e por dar a coñecer esa produción artística dun xeito diferencial, baseándonos na procura dos lazos entre as artes, iniciamos o traballo de investigación no Programa Oficial de Doutoramento en Estudos Literarios no mes de novembro do ano 2013, coa aprobación *a posteriori* do requirido Plan de Investigación.

Este percorrido investigador inicial caracterizouse por un proceso lento, concretado nun demorado traballo de campo do que foron saíndo distintas comunicacións congresuais

coa súa posterior publicación como artigo, por exemplo, *As relacións interartísticas entre o muralismo e o teatro de Luís Seoane* ou *O diversificado entrecruzamento das concepcións teatral e muralística en “El nacimiento del teatro argentino” de Luís Seoane*. Unha das experiencias formativas máis importantes para a nosa investigación, na que ao mesmo tempo demos a coñecer un estudo parcial do noso traballo, foi o XI Congreso da Asociación Internacional de Estudos Galegos (AIEG), celebrado en Buenos Aires no Instituto de Altos Estudios Sociales (IDAES) dependente da Universidad Nacional de San Martín (USAM), na segunda semana de abril do ano 2015. Dada a ocasión, aproveitamos esa viaxe para coñecermos en persoa *in situ* os distintos murais e vidreiras da autoría de Seoane que, aínda conservados, impregnan vivamente os muros interiores ou exteriores de distintos edificios da capital arxentina. Recollemos, por tanto, *in loco* distintos dados de interese para o noso traballo e mostras fotográficas dos murais ou vidreiras que puidemos visitar –ampliando certas imaxes ausentes ou parciais dos catálogos xa coñecidos. Asemade, nesta breve estadia descubrimos a importancia da arte mural no país arxentino, especialmente ao observarmos creacións doutros moitos muralistas de relevo contemporáneos de Seoane cos que comparte moitas arelas neste eido. Significativamente, esta viaxe necesaria para a nosa investigación axudounos a completarmos os coñecementos sobre murais deste autore o muralismo arxentino, mais tamén a aproximármonos ao ambiente e ao contexto no que viviu o noso artista, no que levou a cabo a case totalidade do seu traballo artístico-cultural. En definitiva, descubrimos a ‘mítica’ Buenos Aires, unha das cidades de refuxio para moitos exiliados e de única saída para moitos emigrados galegos, na que alén mar tiveron que resistir ao distanciamento físico con Galiza, como lle aconteceu a Seoane e como el propio nolo testemuña coa súa obra.





## II. POLIAPTITUDE E POLIFACETISMO NA DIVERSIFICADA PRODUCCIÓN DE LUÍS SEOANE: TENDENCIAS, EVOLUCIÓN, XÉNEROS, OBRAS, CARACTERÍSTICAS, TEMÁTICAS E MOTIVOS

Mal se pode nembrar nesta hora  
en que a ciudá-domingo tan diario  
non deixa escapatoria pra que os mortos amosen  
i a súa presenza esbanque o tempo  
1979/ LUGO  
[Uxío Novoneyra, *Elexía perdida a Luís Seoane*,  
(fragmento)].

1. Unha aproximación ás concepcións e coordenadas artísticas e literarias contextuais. Panorámica xeral da relación interartística entre os diferentes espazos creativos cultivados.

Todos somos sabedores de ser Luís Seoane López (Buenos Aires, 1910 – A Coruña, 1979) un recoñecido autor galego do século XX cunha poliédrica e prolífica obra, realizada fundamentalmente no forzoso exilio arxentino, aínda que iniciada na súa época estudantil en Galiza, onde continua –de xeito alterno con estadias na capital arxentina– o seu traballo artístico até os últimos anos da súa vida. É un dos promotores culturais máis importantes da diáspora, que contribuíu alén mar á dignificación da cultura e do pobo galego dun xeito variadamente plural. Ocupouse de que ese legado cultural estivese á orde do día, promovendo, entre outras moitas cousas, novas experiencias renovadoras. Deixou no panorama cultural galego a súa pegada persoal dun modo totalmente enriquecedor por vía do seu diversificado traballo creativo absolutamente universal, resultante dunha consistente base tradicional á que lle engade unha dose de modernidade, acadando así unha mestura totalmente innovadora. O eixo vertebrador do conxunto da súa obra é Galiza e, en concreto, nela, as clases populares galegas ocupan o lugar central. Ligado a esta temática nuclear sitúase o asunto principal da diáspora, unha das problemáticas sociais que máis preocupan ao autor; en parte isto débese á súa condición de emigrado, porque nace no ano 1910 no seo dunha familia na propia emigración en Buenos Aires, a onde ten de fuxir en calidade de exiliado ao estalar a Guerra do 36.

A súa andaina artística e a súa actividade sociocultural comeza na súa etapa de estudante en Santiago de Compostela e, tras se licenciar en Dereito, continúa na Coruña. Porén, para a produción deste artista, resulta tan significativa como estas dúas cidades galegas Arca (O Pino–A Coruña), aldea natal da súa familia, concretamente de onde era orixinaria a súa nai, María López Mosquera. Cando o matrimonio Seoane López regresa da

emigración á cidade da Coruña no ano 1916 cos seus tres fillos<sup>1</sup>, sendo Seoane un neno de tan só seis anos de idade, comezará a construír unha casa nesa contorna rural. Nesta aldearesiden por tempadas, sobre todo tras se trasladaren da Coruña a Santiago no ano 1920. Este espazo sempre estivo omnipresente para o artista, as súas xentes e paisaxes foron unha das fontes inspiradoras de parte da súa obra, tanto da plástica, canto da literaria, como por exemplo, testemuña de maneira manifesta a narración «Un cristo da montaña», publicada no segundo número da revista *Galicia emigrante* (1954). Esta é a base da conformación do seu imaxinario popular, co que nos deleita na súas creacións; por exemplo, na maneira en que se pode comprobar no álbum *Figurando recuerdos* (1959)<sup>2</sup>. A modo ilustrativo, recolleemos a seguir as liñas nas que Seoane rememora por derradeira vez Arca, no opúsculo que publica en Buenos Aires no ano 1978, titulado *Manuscritos. Cierro los ojos y veo*, reproducido por Xosé Díaz no *Diccionario Luís Seoane*:

Cierro los ojos y veo Arca, rodeada de montañas, de minas, de bosques y labradíos, y al pie de ellas un río transparente de truchas que se ven correr amedentradas por las sombras. Un río transparente sobre el que nadan las libélulas y en el barro de sus orillas se esconden las anguilas. Recuerdo los pobladores y sus trabajos. Era una aldea de músicos y gaiteros. Había dos bandas de música, algún campesino emigraba y otros se hacían navegantes. Se ejercían los oficios elementales. En los bosques abundaba el jabalí y en las orillas del río la marta y por todas partes la comadreja y la ardilla. En el aire o posados por los árboles una multitud de pájaros (*Apud* Díaz, 2010: 28-29).

Alén da importancia da aldea familiar, Santiago de Compostela posúe un valor chave para a súa formación académico-profesional, intelectual, cultural, artística. Na capital do país cursa os estudos de Bacharelato e posteriormente a carreira de Dereito, cuxos estudos inicia no ano 1927 e finaliza no 1932. Nesa intensa época de estudante, que abrangue a década dos anos vinte e comezos dos trinta, vai tecendo e integrándose nunha rede social ampla, caracterizada por contactos con figuras de relevo e polo establecemento de múltiples amizades, desde Rafael Dieste, Castelao, Maside, Cunqueiro, García-Sabell, Luís Manteiga, Ánxel Fole, Lois Tobío, ou até cos arxentinos Norberto Frontini ou Mony Hermelo... Seoane aproxímase pouco a pouco ás vangardas, coñece as grandes correntes artísticas do momento;

---

<sup>1</sup>Os pais de Seoane, Luís Seoane Brocos, orixinario de Oís (Dodro-Arzúa) e María López Mosquera, oriúnda de Arca, viven inicialmente como emigrados na cidade de Buenos Aires, concretamente no Barrio do Once entre Alsina e Pasco, onde nacen os seus tres fillos: o primeiro Luís, cuxo nacemento se produce no ano 1910; no ano seguinte, nace Rafael; por último, no ano 1913 ten lugar o nacemento de Estela, a única nena dos tres irmáns.

<sup>2</sup>*Figurando recuerdos* recolle 24 ilustracións a cor correspondentes coas cubertas que Seoane elaborara para a revista *Galicia emigrante*. A estas engade 5 debuxos intercalados en branco e negro. Existe unha edición recente do ano 2003 ao coidado de Xosé Díaz baixo o selo da Fundación Luís Seoane: Seoane, L. (2003): *Figurando recuerdos* [Díaz, X. org] (A Coruña: Fundación Luís Seoane).

en especial, o labor artístico de Picasso, Paul Klee e Grosz, que influenciarán notabelmente os debuxos que realiza nesta época, mais tamén se achegará ao traballo de Matisse ou Léger. Frecuenta o faladoiro do Café Español e do Derby, é habitual do faladoiro galeguista no local da imprenta Nós de Ánxel Casal, na cal inicia as súas primeiras tomas de contacto co deseño e a ilustración de libros ou de carteis; participa na constitución da Federación Universitaria Escolar (FUE) da Universidade de Santiago ou, máis concretamente, da Federación Universitaria Escolar Galega (FUEG), asociación estudantil revolucionaria de esquerdas nacida fronte á Ditadura de Primo de Rivera; intégrase na Tuna da Universidade de Santiago organizada por esta federación; convértese en socio protector do Seminario de Estudos Galegos, entidade comprometida co réxime republicano e coa autonomía de Galiza; convértese en Membro da Sociedade Galega de Amigos da Arte no ano 1927. Asemade, vai ostentando diferentes e múltiples cargos como o de vicesecretario da Asociación Profesional de Estudiantes de Dereito ou o do Centro Republicano de Santiago, colaborando de xeito moi especial coa Agrupación Nacionalista Galega, á vez que coa Sociedade de Amigos da Unión Soviética, con Socorro Vermello Internacional, entre outras moitas actividades e iniciativas.

Seoane comeza expondo no ano 1923 as súas caricaturas e debuxos nun escaparate dunha mercería do Preguntoiro. No ano seguinte escribe a peza teatral *El percebe en su tinta* xunto con Xosé Caamaño. Seguen sucesivas exposicións: mostras de deseños caricaturescos no local compostelá da Sociedade Galega de Amigos da Arte (1929), no Café Español (1930) á que se suman os debuxos coloreados e as acuarelas, na Barraca Resol instalada na Feira de Santa Susana<sup>3</sup>, onde expón xunto con outros artistas que acadarán acentuado relevo no panorama artístico galego –Carlos Maside, Arturo Souto, Manuel Torres Landín ou o escultor Xosé Eiroa. Á súa vez, diseña os carteis para a FUE coa técnica do estarcido. Percibimos como comeza a desenvolver unha actividade incansábel e plural, que non deixará ao longo da súa vida. Iníciase pouco a pouco, malia que de xeito salientábel, no eido da ilustración, do deseño e do cartelismo. Ilustra así diferentes libros de Álvaro Cunqueiro –*Mar ao norte* (1932), *Poemas do si e non* e *Cántiga nova que se chama ribeira* (1933)–, o poemario *Huellas* (1932) de Feliciano Rolán ou *Corazón ao vento* (1933) de Aquilino Iglesia Alvariño. Publica debuxos no xornal vigués *El pueblo gallego*<sup>4</sup>, colabora coa publicación periódica *Universitarios*<sup>5</sup> para a cal diseña a tapa do nº 2 no ano 1933; na revista *Yunque*<sup>6</sup> reproducése

---

<sup>3</sup>En concreto, exporá en dúas ocasións consecutivas na Barraca Resol, en xullo dos anos 1933 e 1934. Estas mostras instálanse na Feira de Santa Susana, coincidindo coas Festas do Apóstolo.

<sup>4</sup>A publicación destes debuxos en *El pueblo gallego* prodúcese entre os anos 1929-1933.

<sup>5</sup>O primeiro número desta revista aparece no mes de marzo do ano 1932 en Santiago de Compostela.

o linóleo da súa autoría titulado *Galiza ergueita*<sup>7</sup> ou *Natureza viva*<sup>8</sup>, inclusive chega a elaborar o libro de debuxos *Síntese do crime*<sup>9</sup>.

A pesar de que resulta de interese termos en conta o dato de Seoane asistir de cando en vez ás clases de pintura de Mariano Tito Vázquez na Escola de Artes e Oficios Artísticos e a outras impartidas na Sociedade Económica de Amigos do País, o seu “mestre” verdadeiro é o pintor e amigo seu Carlos Maside. Xuntos acudían a debuxar os xoves á feira de Santa Susana, onde se nutrían do popular para trazar os seus deseños; para alén de visitaren as Pratarías, pasearen pola Ferradura, a mais de profesárense unha profunda amizade e respecto. Compostela non só foi un lugar de enorme concorrência das clases populares ou de peregrinos, dunha antiga e enraizada historia que devén de modo especial desde o medievo, senón que sobre todo salienta o seu valor arquitectónico, unha xoia de valor excepcional que inspirou co seu Pórtico da Gloria, entre outros emblemas, ao noso pintor. Ao igual que Arca, aínda que dunha maneira loxicamente distinta, a cidade de Compostela e o seu ambiente deixan unha pegada permanente no autor. Unha mostra destacábel disto correspóndese coa homenaxe particular que lle fai no seu segundo libro poético *Na brétema, Sant-Iago* (1956); inclusive a súa peza *A soldadeira* (1957) ten recreación compostelá, alén de certos relatos da súa obra narrativa *Tres hojas de ruda o un ajo verde* (1948): «Los peregrinos» ou «La peste».

Por outra parte, A Coruña adquire tanta relevancia como Santiago, e así o demostran xa de antemán as múltiples obras nas que evoca esta cidade ao longo da súa vida: de maneira excepcionalna creación *Homenaje a la Torre de Hércules* (1944); algunha narración de *Tres hojas de ruda o un ajo verde*, tal se corresponde con «El encantador de la plazuela de Las Bárbaras»; as distintas obras plásticas nas que evoca dun modo brioso e simbólico o mar bravo coruñés, especificamente o do Orzán, na maneira en que se observa no óleo *Mar do Orzán* (1973) ou en diversas acuarelas co mesmo tema. O noso autor reside nesta cidade en tres etapas distintas: na nenez, no período temporal 1916-1920; na mocidade, na breve etapa que abrangue os anos de 1933-1936<sup>10</sup>; por último, na derradeira etapa da súa vida, arredor dos

---

<sup>6</sup>A revista *Yunque* nace en Lugo no ano 1932 da man de Ánxel Fole e coa colaboración de Seoane, Luís Manteiga, Luís Pimentel e Arturo Cuadrado.

<sup>7</sup>Especificamente, *Galiza ergueita* publícase no nº 4 de *Yunque*, con data do primeiro de maio do ano 1932.

<sup>8</sup>*Natureza viva* reproducése no nº 6 da revista *Yunque* en decembro do ano 1932.

<sup>9</sup>Realiza esta obra no mes de decembro do ano 1932, a cal fica inédita até 2003.

<sup>10</sup>Existe unha oscilación nos estudos críticos entre o ano 1932 e 1933, como a data do traslado á Coruña nese período da mocidade. Mentres que Xosé Díaz marca o ano 1932 na entrada «A Coruña» que realiza dentro do *Diccionario Luís Seoane* (2010), Miguel Anxo Seixas fixa como data desa mudanza o mes de xullo de 1933 na «Cronoloxía de Luís Seoane» que elabora para o estudo *Buenos Aires. Escenarios de Luís Seoane* (2007). Nós consideramos esta última opción a correcta, polo feito de que ese traslado á cidade coruñesa se produciu despois de acadar a licenciatura en Dereito, o cal ten lugar en decembro de 1932. Por tanto, de aí que asentemos o ano

anos 60 e 70 até o momento da súa morte o 5 de abril de 1979<sup>11</sup>. Na Coruña comeza a exercer a avogacía, encargándose de asuntos laborais e de conflitos xurídicos de orde sindical<sup>12</sup>. Nese período, alterna o seu labor xurídico cunha grande actividade sociocultural: codirixe o semanario *Claridad*, ilustra libros e artigos de diversos medios de comunicación, asiste aos faladoiros do Café Galicia e aos do xastre-pintor Luis Huici, milita no Partido Galeguista e participa na campaña do Estatuto de Autonomía que enriquece co seu célebre cartel do polbo *O Estatuto libertará a nosa terra*; mais, finalmente, buscado polos falanxistas, agóchase na aldea de Montovre e logra fuxir co seu irmán a Lisboa, onde embarcan no mes de setembro de 1936 no *Cap Norte* rumbo a Buenos Aires (Díaz, 2010: 14)<sup>13</sup>.

Deste período coruñés subliñamos a súa asistencia a eses faladoiros, pois neles conversa con persoeiros de destaque no ambiente político, social ou cultural. Nas conversas da xastrería do pintor Huici dialoga con González del Valle, Álvaro Cebreiro, Concheiro, Francisco de Miguel, co activista marxista Miguel Fernández Moratinos e con outras persoas ligadas ao campo das artes e simpatizantes do galeguismo e do socialismo. Nas tertulias do Café Galicia entra en contacto con Antón Villar Ponte, Plácido Castro, Mendieta, Rey Pedreira, Xosé Caridad Mateos, Arangüena, Nieto, Noche, Luís Vidal e outros galeguistas. Por tanto, encóntrase politicamente informado e posicionado, entrando nese entramado político-social-cultural-artístico. O seu pensamento político móvese nas coordenadas do marxismo e do nacionalismo. A súa militancia política localízase sempre na esquerda, en particular no galeguismo. Como xa vimos, foi asumindo diversos cargos en agrupacións nacionalistas ou republicanas mais, sobre todo, resulta significativo para a súa formación ideolóxicaa súa afiliación ao Partido Galeguista no ano 1935, participandoactivamente nos mitins e asembleas desta organización política. Na II Asemblea Extraordinaria do PG celebrada o 25 de xaneiro de 1936 en Santiago, saen as candidaturas electas para a Fronte Popular, resultando Castelao o máis votado con 1.785 votos fronte o propio Seoane que obtén

---

1933 como o inicio da estadía coruñesa nesa etapa xuvenil, seguindo o criterio exposto e coincidindo con Miguel Anxo Seixas.

<sup>11</sup>Aínda que, ollo, neste derradeiro período vital do autor, alterna a súa residencia na Coruña con estadías en Buenos Aires. É así que non se chega a instalar na cidade de xeito definitivo.

<sup>12</sup>Nun primeiro momento, no ano 1933 Seoane comeza as prácticas no bufete coruñés do seu parente Manuel López Mosquera. Logo establécese, nese mesmo ano, como avogado nun escritorio cedido polo Sindicato de Transportes, ocupándose de conflitos xurídicos de orde sindical. A posteriori, no ano 1934, ingresa no Colexio de Avogados da Coruña e funda un consultorio xurídico especializado en asuntos laborais, en equipo con Boedo Rouco e Antonio Bremón Llanos, alén do avogado e político-sindicalista Ramón Suárez Picallo que entra a formar parte deste máis tarde. Este bufete actúa como o correspondente galego do que dirixe o avogado Norberto Frontini en Buenos Aires.

<sup>13</sup>A este elenco de actividades protagonizadas por este artista, acrescentamos a exposición de cartóns coloreados que leva a cabo na cidade portuguesa de Porto o 31 de marzo do ano 1935, mostra da súa transcendencia no eido das artes. No ano 1963 Seoane retorna á Coruña, mais deste episodio biográfico ocuparémonos mais adiante tras tratarmos a súa tarefa intelectual no exilio.

tan só 160 votos. Observamos con este salto total á esfera política galeguista unha mostra clara da súa importancia e do seu interese no eido do galeguismo. Resulta asemade evidente e comprobábel que os resultados desa segunda asemblea non implican ningún tipo de rivalidade real entre Seoane e Castelao. Todo o contrario, xa que Seoane manifesta ao longo da súa vida unha forte admiración e respecto pola figura deste rianxeiro, posuíndo a súa obra certas influencias *castelanianas*: réndelle diferentes homenaxes moi significativas entre as que salienta o óleo *Homaxe a Castelao* (1975) (Fig. 1) co motivo do cego, alén, de forma totalmente especial ou absoluta, o monográfico *Castelao artista* (1969)<sup>14</sup>; inclusive, a ninguén se lle escapan as distintas coincidencias biográficas entre un e outro artista. No ano seguinte, participa activamente na campaña do Estatuto de Autonomía do 36, deseñando o suxestivo cartel co motivo do polbo. O seu posicionamento ideolóxico tamén se observa na súa colaboración constante co labor editorial de Ánxel Casal. Con todo, malia que a súa relación persoal e ideolóxica co galeguismo se vai matizando no exilio, móvese nun núcleo de amizades próximas ao socialismo ou comunismo. Mantén vínculos cos grupos máis moderados do galeguismo porteño, impregnando a súa obra literaria ou plástica desa ideoloxía galeguista ou mesmo nacionalista, até mantendo unha relación de colaboración constante cos grupos galeguistas do interior. En concreto, experimenta e propugna un nacionalismo artístico e cultural chave, baseándose sempre nas ideas de xustiza, liberdade e solidariedade ao concibir o seu traballo creativo e intelectual.

Alén de participar nese universo político, entrara tamén na esfera pública cos seus debuxos difundidos en exposicións ou revistas, libros ou carteis, cos seus artigos e colaboracións en múltiples publicacións como *Resol*<sup>15</sup>, *Guión*, *Nós*, *Alento* –para alén das antes referidas. Dentro destas colaboracións, salienta a publicación «Un arte da terra» no terceiro número de *Alento*. Así mesmo, destacan os seus debuxos e artigos na revista *A Nosa Terra*, tal o caso do ensaio «Pimpinela de Castelao» (1934). Ten unha intensa relación cos semanarios *Claridad*<sup>16</sup> e *Ser*<sup>17</sup>, fundados por el e editados nos anos trinta en Compostela,

---

<sup>14</sup>Teñamos presente que este creador se ocupa da obra e da figura de Castelao en múltiples ocasións ademais de nestes dous casos significativos. En concreto, en varios artigos publicados na revista *Galicia emigrante*: «O decorado e a máscara na obra de Castelao» (nº 1, xuño de 1954), «Castelao, artista gráfico» (nº 17, xaneiro de 1956), «Los ciegos de Castelao» (nº 32, decembro 1957). Podemos tamén referir, entre outros, a publicación «Castelao» que sae do prelo en *La opinión* (Buenos Aires, 4 febreiro de 1976), «Alfonso Rodríguez Castelao» para o *Almanaque Galaxia 1950-1975* (Vigo, 1975), ou o comentario para a audición radial *Galicia emigrante* titulado «Castelao e Valle-Inclán» (12 agosto de 1956).

<sup>15</sup>Seoane concibe *Resol. La hojilla volandera del pueblo* xunto con Arturo Cuadrado, folliña impresa a cor que difundían gratuitamente nas feiras e rúas compostelás durante os anos da República. O noso artista ocúpase dun xeito especial de ilustrar esas voandeiras, até deseñando un cartel para as dar a coñecer.

<sup>16</sup>*Claridad. Semanario de izquierdas* fúndase no ano 1933 por Seoane e Luís Manteiga, e que acabará codirixido por Ramón Suárez Picallo.

cuxa impresión desinteresada sustiña Ánxel Casal na Imprenta Nós. As viñetas satíricas e caricaturas de tema político que elaborou para estas revistas, recompílaas posteriormente no álbum de debuxos *Trece estampas de la traición* (1937), que sae do prelo xa no desterro en Buenos Aires con prólogo de Norberto Frontini.

O seu período no exilio bonarensecaracterízase por ser imparábel nas súas procuras, pola experimentación das diversas técnicas e materiais, polo cultivo das distintas parcelas da plástica e da literatura, inclusive no mundo da comunicación xornalística. Este *continuum* creativo-intelectual axúdalle a non se render nas súas arelas artístico-culturais para co seu pobo, deixando constancia coas súas obras da súa particular homenaxe dignificadora de Galiza, contrarrestando a alta dose de amargura do saudoso afastamento. Desta forma, esa distancia non provocou no artista un “distanciamento” real coa súa terra, senón que, ao contrario, facilitou unha aferrazón meirande a ela: procurándoa, lembrándoa e homenaxeándoa mediante as súas creacións. O resultado é unha obra enérxica, viva, colorida e dinámica que convida á reflexión desde un absoluto carácter cativador, en definitiva, un xeito envolvente de nos presentar Galiza.

O noso artista vaise integrando, pouco a pouco, no ambiente artístico-cultural de Buenos Aires, por un lado, movéndose no círculo de exiliados conformado por Lorenzo Varela, Rafael Dieste, Manuel Colmeiro, Antonio Baltar, Arturo Cuadrado, Otero Espasadín..., mesmo mantén unha relación cordial co grupo máis íntimo que rodea a Castela –Núñez Búa, Manuel Puente ou Elpidio Villaverde. Por outro lado, establece amizade en España con galegos residentes fóra de Galiza<sup>18</sup>, e leva a cabo un profundo intercambio epistolar con persoeiros da Galiza interior<sup>19</sup>. Relaciónase de xeito salientábel con Rafael Alberti, co editor catalán Joan Merli, Francisco Ayala ou Gómez de la Serna; con nomes relevantes da intelectualidade e arte hispanoamericana: Cortázar, Borges, Guillermo de Torre, Henríquez Ureña, Frontini<sup>20</sup>... A súa dedicación ao traballo editorial e de ilustración axúdalle a se instalar na sociedade cultural porteña. A súa tarefa na empresa editorial posibilitoulle a sociabilidade cunha longa nómina de amigos<sup>21</sup>. Por afinidades estéticas, ideolóxicas ou por admiración mutua crea unha rede de amizades constituída polos exiliados Jacobo Hermelin e

---

<sup>17</sup> Ser. *Semanario galego de esquerdas*, fundado en abril do ano 1935 por Suárez Picallo e Seoane, correspóndese coa continuación de *Claridad*.

<sup>18</sup> Persoeiros como José Castro Arines, Carlos Martínez-Barbeito, Basilio Losada, co que mantén un intenso intercambio epistolar a finais dos anos sesenta.

<sup>19</sup> Do tipo do que mantén con Francisco Fernández del Riego, por exemplo.

<sup>20</sup> Seoane traza unha fonda amizade xa en Compostela con Frontini e a súa dona, Mony Hermelo, que lle facilita o seu establecemento na vida porteña no momento da súa chegada ao exilio.

<sup>21</sup> En concreto, co editor Albino Fernández, o xa referido Joan Merli, Medina, Gonzalo Losada, sobre todo, con Luis Baudizzone co que traballou directamente.

Attilio Rossi, por Luis Falcini, Carlos Torrallardona, Juan Carlos Castagnino ou Pompeyo Audivert. Cabe lembrar, a esta altura da nosa exposición, a íntima relación de admiración que garda con Maside, tamén operante no entramado artístico-cultural do exilio bonarense. Encontramos outro núcleo de compañeiros cos que inicia un vínculo profesional, ora por seren arquitectos que lle encargan proxectos murais, ora por seren críticos da arte ou dirixiren galerías: Romero Brest, Julio Payró, Simon Scheimberg, Rafael Lifschitz, Goldstein, Bonino, Lipa Burd etc. Sobre todo, resulta significativo a conexión do autor coa comunidade xudía de Buenos Aires polas posibilidades artísticas que lle ofrece, concretamente, a respecto da realización de exposicións e, moi en especial, de murais...

Simultaneamente, exerce unha importante tarefa arredor do mundo do libro, “como editor, ilustrador e bibliófilo”, tal e como afirma Xosé Luís Axeitos (2010: 68). Chega a fundar editoriais propias: *Nova*, *Botella al mar*, *Citania* e *Cuco-Rei*. Salienta a ligazón que mantén con Arturo Cuadrado arredor do traballo editorial. Ambos non só teñen formado equipa traballando en editoriais, senón que chegan a fundar e dirixir xuntos outras, como é o caso da *Editorial Nova* concibida ano 1942 ou *Botella al mar* creada cinco anos máis tarde; esta última acada unha notoria relevancia pola elevada tiraxe de obras editadas ou publicadas baixo o seu selo. Así, traballa en distintas editoriais alleas ou propias, crea múltiples coleccións e inclusive selos, ilustra e diseña a capa dunha multiplicidade de libros, moitos para colegas seus como Lorenzo Varela ou Rafael Alberti. No mundo das publicacións, tanto contribúe con distintas revistas, canto orixina outras: *De mar a mar*<sup>22</sup>, *Correo literario*<sup>23</sup>, *Galicia emigrante* ou *Cabalgata*<sup>24</sup>. En especial, salienta a revista *Galicia emigrante* (1954-1959)<sup>25</sup>. E, ao seu nivel, aínda que máis significativamente pola incidencia social e a difusión cultural que implica, a audición radial co mesmo nome<sup>26</sup> na que Seoane se mostra como un lúcido xornalista radiofónico, como un home de cultura e de vangarda, preocupado por Galiza e a colectividade galega na diáspora. Simultaneamente, continúa a experimentar o debuxo sen o abandonar nunca, pois vai mellorando pouco a pouco a técnica, gañando

---

<sup>22</sup>*De mar a mar* (1942-1943), cun total de sete números, nace baixo a responsabilidade dos contidos ocupada por Lorenzo Varela e Serrano Plaja. Seoane encárgase do deseño e da impresión, coa supervisión de Attilio Rossi.

<sup>23</sup>*Correo literario* (1943-1945), con periodicidade quincenal e cun total de 40 números publicados, está dirixida por Seoane, Lorenzo Varela e Arturo Cuadrado.

<sup>24</sup>*Cabalgata* (1946-1948), cunha publicación de 21 números, estaba ligada á editorial *Poseidón*, propiedade do exiliado Joan Merli. Nas súas páxinas non figura o nome da equipa de redacción nin o do director artístico, responsabilidade cometida por Seoane, que se encarga do seu deseño e da súa maquetación até 1947.

<sup>25</sup>A revista *Galicia emigrante* (1954-1959), dirixida por Seoane, ten unha periodicidade mensual e conta coa colaboración de artistas, autores ou pensadores arxentinos e galegos, tanto da Galiza exterior do exilio, como da Galiza interior.

<sup>26</sup>A audición radial *Galicia emigrante* ten unha permanencia no tempo que abarca desde o 10 de outubro do ano 1954 até o 18 abril do ano 1971.



liberdade e soltura e integrándoo noutros eidos como o da pintura de diversas técnicas ou como o do muralismo. Experimenta tamén coa gravación, mostrando o seu gosto e o seu dominio na xilografía, orixinando álbums do tipo de *Doce cabezas* (1958), mesmo *Imágenes de Galicia* (1978), creado xa nunha etapa posterior. Adéntrase máis e máis no mundo da pintura, digamos que de maneira plena, experimentando as máis variadas técnicas, recursos e materiais. Segundo asegura o estudoso Carlos López Bernárdez, o seu estilo pictórico vai evolucionando cara a un maior sintetismo, que se introduce na década dos cincuenta, onde as súas pinturas presentan figuras de rexa estrutura, forte estatismo e monumentalidade. Progresivamente, ao longo dos anos cincuenta e primeiros dos sesenta, gaña terreo o esquematismo e o contido dinamismo, alternando estes trazos nas figuras sobre a cor. Reproduce representacións humanas hieráticas, como tema esencial da súa obra, que se reducen a esquemas figurativos, de contido simbólico, con formas organizadas en planos con cores contrapostas, de enorme poder de suxestión (2016: 21).

Preocúpase, así mesmo, polo pensamento artístico desde diferentes perspectivas e niveis, o que devén nun extenso *corpus* de ensaios sobre arte, entre os que salienta a reivindicación e a difusión da arte galega, estando recompiladaa práctica totalidade dese conxunto por Lino Braxe e Xavier Seoane no libro *Luis Seoane, textos sobre arte* (1996). Ademais, este creador ten destacadas publicacións sobre xéneros artísticos ou artistas, entre os que se encontran os libros *Xosé Eiroa* (1957), o xa mencionado *Castelao artista* (1969), *Arte mural. La ilustración* (1974). Co devir do tempo, aumenta o seu interese pola integración das artes e polo eido do muralismo, propugnando e conseguindo unha arte incisivamente comunicativa coa sociedade. Explora aínda o ámbito da literatura, experimentando a creación en cada un dos seus xéneros, en poesía, *Fardel de esiliado* (1952), *Na brétima, Sant-Iago* (1956), *As cicatrices* (1959), *A maior abundamento* (1972); en narrativa, *Tres hojas de ruda y un ajo verde* (1948), «Un cristo da montaña» (1954); en teatro, *A soldadeira* (1957), *Esquema de farsa* (1957), *El irlandés astrólogo* (1959); finalmente, no ensaio, abranguendo unha multiplicidade de artigos e libros ensaísticos de diferente teor. Previamente, dentro do xénero teatral, ten escrito, nunha época moi temperá –con tan só catorce anos– *El percebe en su tinta* xunto con Xosé Caamaño, mais tamén publicou en diferentes medios algún poema solto como «A Alejandro Bóveda, fusilado» no diario *Crítica* co pseudónimo Conrado Alén.

En resumo, Seoane consegue inserirse de cheo no panorama artístico arxentino. A súa figura e a súa obra consegue un alto grao de recoñecemento e difusión inclusive a nivel internacional, como demostran os eloxios doutros artistas ou críticos en diversos medios de

comunicación, como se deduce das múltiples exposicións que protagoniza tanto en Arxentina como noutros moitos países –diferentes lugares de Europa e de América–, ou até como nolo mostran os premios concedidos, como o prestixioso Premio Palanza outorgado pola Academia Nacional de Belas Artes de Arxentina no ano 1962.

Como se adiantou nuns parágrafos máis arriba, retorna á Coruña no ano 1963. Destacan do período iniciado nesta data, os proxectos de recuperación cultural e industrial que leva a cabo con Isaac Días Pardo, tal é o caso do Laboratorio de Formas de Galicia concibido no exilio e feito realidade xa no noso país, da marca Sargadelos, o Museo Carlos Maside e *Edicións do Castro*. Neses dous importantes complexos industriais, Sargadelos e Cerámicas do Castro, realizou tamén varios murais. O noso artista volve da situación de angustia da ditadura arxentina que facía esvaecer a estrutura cultural do país, na que estaba integrado. Instálase na Coruña fronte ao mar do Orzán que tanto o inspiraba, e continúa coas múltiples facetas: a pintura, o gravado, a ilustración, a escrita... Crea obras únicas, tal se corresponde coas *Figuracións*, recompilación das súas creacións orixinais que publica no xornal coruñés *La voz de Galicia*. E así até o seu falecemento nesta cidade o 5 de abril do ano 1979, deixando orfos moitos proxectos que estaba a elaborar. Os seus restos repousan desde ese momento no cemiterio de San Amaro.

Con este panorama global de índole contextual, establecemos de modo introdutorio as coordenadas xerais da vida e obra do autor, poñendo en destaque os acontecementos e aspectos que a explican, e seguindo para isto a información recollida en distintas entradas do *Diccionario Luís Seoane*, á vez que, do estudo *Buenos Aires. Escenarios de Luís Seoane*. Tentamos na medida do posíbel non caer nun biografismo excesivo, nin nunha achega de datas e datos que resultase farragosa ou que dificultase a lectura fluída; tendo en conta sobre todo a existencia dun amplo *corpus* bio-bibliográfico. A seguir, achegamos unha panorámica sobre o carácter poliédrico deste artista e expomos, a partir de aí, a conexión das distintas expresións artísticas no *totum* da súa obra, produto do seu funcionamento e concepción entrecruzada á hora de explotar a súa creatividade<sup>27</sup>.

Precisamente, o prestixio e o valor polo que é recoñecido Seoane, en especial na Galiza e na Arxentina, vén determinado pola pluralidade e riqueza do seu quefacer artístico. A complexidade que supón a figura deste multifacetado artista e o seu proteiforme traballo creativo, conformándose como un completo activista cultural nun sentido *gramsciano*

---

<sup>27</sup>Para isto, parafraseamos, en grande medida, o primeiro apartado do noso artigo *As «Figuracións» de Luís Seoane como creación híbrida* publicado na revista *Impossibilia*; aínda que acrescentando novos comentarios e contidos enriquecedores.

(Gramsci, 1977), débese á diversidade de funcións e actitudes por el desenvolvidas: poeta, narrador, dramaturgo, ensaísta, escenógrafo, crítico, editor, ilustrador, gravador, pintor, debuxante, muralista, deseñador—tanto de cartaces e tapas de libros, como de pezas cerámicas—, xornalista, home de radio ou promotor da industria cultural. Isto é, case o todo posíbel, nos ámbitos do teórico e do práctico, do plástico e do literario e, finalmente, do creativo e do interventivo. A súa poliaptitude provoca que, ao traballar todas as parcelas posíbeis desde as máis variadas perspectivas, se estableza un entrecruzamento entre os distintos campos do seu traballo, especialmente entre os ámbitos da literatura e da plástica, reforzando así unha arquitectura sólida, quer dicir, unha mensaxe global focalizada desde diferentes discursos e perspectivas artísticas.

En consecuencia, o seu traballo pódese situar en total sintonía coa relación dos espazos artísticos limítrofes que chega até os nosos días como é o caso do fértil diálogo plástica-literatura producido e discutido desde os tempos máis antigos, emblemático nos expresivos *ut pictura poesis*, transformado nas épocas máis recentes nun reivindicado e polémico *ut poesis pictura*, derivado do primixenio lema clásico como discusión deste<sup>28</sup>. A conexión deses dous grandes campos confinantes prolóngase no período comprendido entre as últimas décadas do século XX e a actualidade cunha omnipresente actitude creativa cara á hibridación, segundo apunta o profesor Martínez Pereiro, destacando neste sentido, a actitude e a obra de certos creadores contemporáneos que, de maneira diversa no ámbito do literario e do plástico, tenden ao desdoblamento, como Clarice Lispector, Reimundo Patiño, Henry Michaux, Mário Cesariny e o propio Luís Seoane; ou, tamén, que tenden á síntese como, Uxío Novoneyra ou Jackson Pollock (2010: 24).

A arquitectura complexa da obra seoaniana exprésase en sinxeleza —que non simpleza, esquematismo, ou carencia de matices—, a través do establecemento de múltiples conexións interartísticas e no manexo dunha ampla gama de motivos que lle confiren un estilo marcadamente persoalísimo. Este feito relaciónase coa concepción unitaria do traballo do artista que el defende, aínda que esa arte se diversifique en diferentes modos e xéneros. Esa unificación creativa reflicte, ao mesmo tempo, a propia personalidade do artista, tal como o expresa o propio autor, no texto «Ilustración del libro, el libro y mis ilustraciones», pertencente ao seu libro *Arte mural. La ilustración*:

---

<sup>28</sup>O ensaio *Ut poesis pictura. Poética del arte visual* (1988), escrito por Antonio García Berrio e Teresa Hernández Fernández, correspóndese cunha mostra da inversión e cuestionamento do vello lema humanístico *ut pictura poesis*.

El artista es siempre uno, y, su arte resulta indivisible aunque su trabajo se diversifique en géneros distintos. El artista además no se detiene jamás en sus búsquedas ni en sus encuentros. Trabajando constantemente los encuentros promueven su curiosidad, y, en la práctica de su oficio, encuentra a veces soluciones que buscaba y otras surgen inesperadamente, aprovechándolas para nuevas experiencias. Cuando un artista cree haber encontrado su propio lenguaje se detiene, y, en cada nueva obra que realiza, comienza la más apasionante aventura del arte, la que resulta de ahondar ese lenguaje y en el mundo temático escogido, pues sabe que no hay mejoras ni progresos en su mundo, que este resulta ser como él es (Seoane, 1974: s/p).

Porén, a ligazón que el exerce entre as distintas expresións artísticas fundaméntase na existencia dun vínculo primixenio, como se percibe cando afirma que “las artes siempre han tenido de alguna manera relación entre ellas, y los artistas se deben tanto a la naturaleza que les rodea, como a los logros del ingenio humano que permanentemente influyen en el” (Seoane, 1974: s/p). Neste sentido, defende a influencia mutua entre os diferentes xéneros que practica, á vez que considera esa influencia como habitual e produtiva dentro do panorama artístico de moitos outros autores. A existencia de permeabilidade entre as diferentes actividades cultivadas por un creador débese a que as diferentes manifestacións artísticas que produce constitúen unha única realidade creativa, a do propio autor, cunha concepción e uns principios comúns a respecto da arte e en relación coa súa personalidade.

A este respecto convén engadir que a dicotomía traballo/inspiración non contén termos excluíntes, por canto non se opoñen entre si, como manifesta o propio Seoane. Por moi inspirado que sexa o artista se non houber traballo perseverante non hai obra posíbel. Se de algo deu mostras este autor foi dunha capacidade de traballo inmensa. Curiosamente, polas datas en que xa estaba en Buenos Aires, Stefan Zweig pronuncia alí o 29 de outubro do ano 1940 a conferencia multitudinaria, de máis de 1500 asistentes, titulada «El misterio de la creación artística» na que reafirma esta idea: “No basta que el artista esté inspirado para que produzca. Debe, además, trabajar y trabajar para llevar esa inspiración a la forma perfecta. La fórmula verdadera de la creación artística no es, pues, inspiración o trabajo, sino inspiración más trabajo, exaltación más paciencia, deleite creador más tormento creador” (2015: 32-33).

Paralelamente, as palabras do propio artista no ensaio titulado «Anotacións sobre a creación artística»<sup>29</sup> reivindicán o valor transcendental da produción dun creador na súa globalidade, constituíndose como a verdadeira mostra da estrutura mental do autor:

---

<sup>29</sup>O ensaio «Anotacións sobre a creación artística» intégrase no nº 2 da publicación *Pintura actual en Galicia* do ano 1951.

Penso que na obra dun artista, un cadro, unha escultura, un debuxo, non significan nada ou pouco; o importante é a totalidade desa obra, que é a que nos di da estrutura mental do autor. As procuras puramente formais dun artista pódense atopar nunha das súas obras; mais a intensidade destas, o só dramatismo de formulalas hase atopar máis claramente en toda ela, así como tamén a súa relación coa inquietude do mundo, do home, que o arrodean (Seoane, 1996m: 27).

Inclusive, este creador consegue dar un paso máis e avoga pola integración das artes, co fin de tornar a arte en si mesma<sup>30</sup>. Adiantamos que, esta aposta pola integración artística refírese case exclusivamente ao muralismo, e á necesidade do traballo conxunto dos arquitectos e enxeñeiros cos pintores e escultores –xa no momento de elaboración do proxecto–, para así integrar de xeito óptimo os murais e, por extensión, a arte, na propia arquitectura do edificio –formando parte activa dela–; o cal consegue de xeito exemplar co traballo que leva a cabo cos arquitectos Macedonio Óscar Ruiz e Mario Roberto Álvarez na realización do extraordinario mural *El nacimiento del teatro argentino* (1955-1957) (M. 14). Porén, Seoane practica a integración artística tamén no xénero teatral, isto é, establece nas obras de teatro diferentes alusións, paralelismos e correspondencias con outras artes, en concreto, coa danza, a música ou até a pintura, cunha finalidade clara e significativamente enriquecedora.

De revisarmos dun xeito rápido o conxunto da obra deste creador, observamos que consegue unha estreita relación entre o plástico e o literario principalmente co tratamento e a iteración de temáticas, motivos e aspectos similares ou até idénticos.

En xeral e de modo central, predomina na súa arte a tendencia figurativa dun enorme trasfondo humanístico, pois abundan, tanto no seu traballo artístico como na súa escrita, as obras que se centran no ser humano, quer colectivamente, quer individualmente. En concreto, as clases populares galegas ocupan unha posición nuclear de máxima importancia na súa creación, plástica e literaria. Este enfoque figurativo vai ligado á representación da humanidade arredor da temática das imaxes da fatiga cotiá, salientando o tratamento do asunto dos traballos labregos e mariñeiros, así como arredor das problemáticas sociais. A muller acada un acentuado predominio neses dous grandes ámbitos da súa obra. Convértese nun asunto chave ao cargala dun valor heroico e de resistencia, que até nos remonta –xa a nivel terminolóxico– ás *mater gallaeciae* dos cruceiros procedentes da antigüidade. Neste senso, a muller labrega ou a *mater gallaeciae* correspóndese coa representación simbólica de Galiza. De aí que, ante todo, a suma da totalidade do traballo seoaniano –a produción de

---

<sup>30</sup>No estudo «Acerca da integración das artes» publicado no ano 1962 na revista da Universidad de Buenos Aires, sintetízase a súa defensa da integración das artes.

todas esas vertentes por el practicadas— deriva de maneira conxunta nun único grande tema: a representación de Galiza dun modo reivindicativo.

En concreto, encóntranse moitos motivos idénticos nas dúas vertentes sinaladas: salienta o tratamento da figura da meiga tola descrita nos poemas «Un ollo soio» (*Fardel deesiliado*), ou «Aquela vella e os corvos» (*A maior abundamento*), e tamén representada na pintura *Meiga, touca e lúa* (1977) (Fig. 2); ou do vello, por exemplo na pintura *O vello do paxaro* (1950) (Fig. 3), no mural *Figura con pájaro* (1957) (M. 16), nos poemas «A fonte» (*Na brétima Sant-Iago*) ou «Volta do vello emigrante» (*Fardel de esiliado*), sendo tamén un dos personaxes que se encontra na obra teatral *A soldadeira*, ou evocado por medio do protagonista de *El irlandés astrólogo*. A muller e o home aparecen realizando diferentes tarefas vinculadas co traballo do mar e sobre todo co do campo. Dentro desta representación repetidamente tematizada *ad hoc*, encontramos tres mozas enchendo as sellas na fonte, no poema «A fonte» (*Na brétima, Sant-Iago*), e, ao mesmo tempo, observamos, na creación *Mulleres con sella* (1930) (Fig. 4) dúas rapazas portándoas, ao igual que unha das campesiñas do mural *El libro de Ruth* (1955) (M. 9); o mesmo ocorre coa muller muxindo as vacas ou levándoas a pastar, no poema «A moza e o pelegrín» e nos óleos *Cuidando las vacas* (1954) (Fig. 5) e *Muxindo a vaca* (1953) (Fig. 6). Seguindo esta liña de tematizados paralelismos interartísticos, unha mostra máis ben significativa da estreita relación entre a plástica e a literatura, observámola no tratamento temático, paralelo e idéntico, arredor de semellantes motivos e da descrición dos mesmos labores, entre o poema «O pintor esiliado» (*Fardel de esiliado*) e as obras pictóricas *Debullando patacas* (1950) (Fig. 7), *Mujer violeta con fondo ocreo* *Las manzanas* (1959) (Fig. 8), *La siega* (1954) (Fig. 9), o óleo *A malla* (1954) (Fig. 10) ou o óleo realizado sobre taboleiro *La malla* (1956) (M. 10), o mural *La siega* (ca. 1958-1959) (M. 22) ou o tapiz homónimo (1979) (T. 21) etc. Aínda outro asunto repetido que poderíamos lembrar, sería o que se refire ao mundo do circo e do espectáculo, reflectido na composición «O tapiz» (*Na brétima, Sant-Iago*) e mencionado no conto «El encantador de la plazuela de las bárbaras» (*Tres hojas de ruda y un ajo verde. O las narraciones de un vagabundo*) —no momento inicial da presentación do encantador e adiviño protagonista—, e na excelente carpeta gráfica titulada *Siete estampas de circo* (1974) (Fig. 11), no debuxo *O contorsionista* (1953) (Fig. 12), ou no xa referido mural *El nacimiento del teatro argentino* (M. 14) do teatro bonarense General San Martín.

Na maneira en que xa o sinalamos, a problemática das inxustizas sociais confórmase como outra constante. En concreto, o referido ao padecemento do ser humano como consecuencia de experiencias traumáticas e violentas ocasionadas pola Guerra do 36 e a

represión franquista, á vez que, nunha certa continuidade paralela, en torno ao sufrimento causado pola emigración e o exilio. Comezando pola primeira destas tematizacións, perfírase na literatura unha devastadora crítica a estes sucesos mediante poemas do tipo de «Consinias» (*As cicatrices*) e «Cabo» (*Na brétima, Sant-Iago*), mentres que, no ámbito da plástica, plasma estes mesmos acontecementos, de xeito significativo, no álbum *Trece estampas de la traición* (1937), ou nalgún debuxo dos integrados na serie *La represión* (1965).

A temática da emigración e do exilio consolídase como o principal *leitmotiv*. Loxicamente, isto vén motivado pola súa vivencia persoal no exilio, pola forte solidariedade e humanidade que o caracteriza, e pola crítica constante contra as inxustizas que manifesta en moitas das súas creacións. Por un lado, ocupándonos do espazo da literatura, a denuncia da emigración lévaos a escribir o apuntamento teatral *Esquema de farsa*<sup>31</sup>. Ao mesmo tempo, a súa empresa xornalística *Galicia emigrante* –escrita e radiada– está concibida para dar cabida á expresión e pensamento dunha temática ligada á emigración galega. Na parcela poética, o tema do exilio e da emigración salienta de forma contundente, en concreto, na totalidade da obra *Fardel de esiliado*, nalgúns poemas incluídos en *As Cicatrices*<sup>32</sup> e noutros de *A maior abundamento*<sup>33</sup>. Por outro lado, no espazo da plástica, mostran este asunto, por exemplo, as pinturas *Emigrantes* (1952) (Fig. 13), *Emigrante* (1967) (Fig. 14) e *Emigrante esperando* (1967) (Fig. 15). Estas producións do ámbito plástico, son tres exemplos modelares con que o artista individualiza este drama, mais aínda poderíamos citar outras realizacións. Tal é o caso dos debuxos que ilustran a obra poética *Fardel de esiliado*, nalgún debuxo do álbum *Paradojas de la torre de marfil* (1952)<sup>34</sup>, ou dos recompilados en *Ramallos, caracolas e outros dibuxos* (1975)<sup>35</sup> e *Carantoñas e outros debuxos* (1977)<sup>36</sup>. Sen abandonarmos o tratamento desta temática na obra plástica do pluriapto artista, o muralismo de Seoane, singularizado pola temática propiamente galega, responde á súa especial contribución e

<sup>31</sup>Seoane publica *Esquema de farsa* no ano 1957, no nº 31 da revista *Galicia emigrante*. Para esta proposta escénica parte do acto do “Día del emigrante gallego”, celebrado na cidade da Coruña o día 12 de outubro do ano 1956, e do folleto repartido para festexalo. Desta forma, sinala o enorme descoñecemento da problemática real dos emigrantes, denunciando a hipocrisía desta celebración e criticando a terxiversada imaxe que se achega da emigración por parte da dirixente oligarquía franquista.

<sup>32</sup>Por exemplo, as composicións «Adicatoria» e «Galicia, un xigantesco barco».

<sup>33</sup>Como os textos «O home que marcha», «Outro canto ós emigrantes», «Basalo Gómez, vive nun cano» etc.

<sup>34</sup>En específico, podemos mencionar como exemplo deste tipo dentro da carpeta de *Paradojas de la torre de marfil* o deseño que representa un grupo de mulleres na varanda do barco en actitude aparentemente reflexiva, o cal se compón da lenda: “Emigrantes. Co seu mundo a outra parte”.

<sup>35</sup>Debuxos en que se expón a idea de miseria e cansazo das persoas que emigran, así o da lenda que comeza “Son un home que marcha...”, ou o deseño no que se reproducen dous homes durmidos nun banco acompañado do texto “Nunha estación ou nun parque en Basilea”.

<sup>36</sup>Tal é o caso da imaxe que reflicte un grupo de catro emigrantes a conversar, seguida da lenda: “Falando en voz baixa. Emigrantes. Estannos vendendo ao estranxeiro. Somos as divisas de que falan...”.

preocupación pola súa terra natal desde o exilio, tal e como explica nas seguintes liñas, extraídas do artigo «Sobre a miña achega á arte mural», publicada na revista *Grial* en 1974:

Alguén se preguntaba, hai pouco, que fan os emigrantes. Pois ben, aparentemente nada, como non sexa loitar contra a emigración, os primeiros nesta loita, sen que ninguén os escoite, e espallar Galicia polo mundo do xeito que poden. É o que fixen eu como pintor, e antes Colmeiro, Maruxa Mallo, tamén en Bos Aires, cos temas dos murais (Seoane, 1996i: 415).

Noutra orde de cousas, o cego é unha figura do imaxinario popular galego pola que Seoane sente unha especial predilección. En varios dos seus ensaios sobre os escritores Castelao e Valle-Inclán, destaca a súa admiración polos invidentes reflectidos por estes autores nas súas creacións. É así que, na obra plástica *Homaxe a Castelao* (1975) (Fig. 1) e na ensaísta *Castelao artista*, dedicadas a ese artista, inclínase pola figura do cego como elemento máis representativo para realizar a lembranza e recoñecemento ao intelectual rianxeiro. Con todo, Seoane reflicte a imaxe do invidente noutras producións, por exemplo, na peza *A soldadeira*, sendo un dos personaxes do drama, e no óleo *Cartel de cego* (1970). Retomando a monografía *Castelao artista*, a seguir recolleemos un fragmento moi ilustrativo, onde Seoane describe a figura dos cegos, poñéndoa en valor na obra de Castelao:

A súa doenza á vista, cuasi cegueira, foi cecáis o motivo mais importante de simpatía pro tema dos cegos. Si alguén quer atopar en cualquier lugar galego un persoaxe popular que ao mesmo tempo as xentes queiran e respeten, na medida que o persoaxe se faga respetar, topará ao seguro un cego. O mesmo cego que nas boas épocas do ano bótase a percorrer os camiños que levan aos adros das eirexas nas festas e ás beiras das romarías acompañado do can e de lazarillo, levando ao lombo o violín que substitúe nestes tempos á zanfona. Valle Inclán, en páxinas inmorrentes, fíxonos varios retratos de cegos, e Castelao, que tiña por eles unha tenrura especial, deixou nos tenras estampas que ás veces, polo seu realismo e pola gracia human dos persoaxes, lémbraos algú e outros cegos de pintores flamengos. A estes de Castelao, cuasi os acompañan os outros mendicantes da abondosa corte dos milagres galega, que constitúen os tolos, os tullidos e os vagabundos, botados estes derradeiros a percorrer mendicando todolos camiños do país galego (Seoane, 1969a: 37).

Para irmos finalizando esta abordaxe das correspondencias, subliñamos o tratamento da Idade Media, momento tan crucial e determinante na historia, tan cheo de indecisións e expectativas, polo que o autor manifesta un enorme interese. Para el, o medievo significa un período, aínda que socialmente convulso, esplendoroso para Galiza a nivel político, cultural e artístico. De aí que reflicta diferentes personaxes e circunstancias da época: por exemplo, encontramos no ámbito plástico personaxes recoñecidos da historia medieval galega como



María Pita, María Balteira, Pedro Madruga e o bispo de Tui; no ámbito literario, especificamente na poesía coa obra *Na brétema, Sant-Iago* –alén da reaparición dalgunha destas figuras– encontramos a Dona Sancha, o mestre Mateo, Dona Urraca, o bispo Xelmírez etc. O medievo, alén de se corresponder coa temporalidade en que se contextualizan, en sentido lato, os poemas desta obra, tamén se establece como momento histórico do que parte a peza teatral *A soldadeira*, no que se ambientan os relatos do seu libro *Tres hojas de ruda y un ajo verde. O las narraciones de un vagabundo*. Esa temporalidade desenvólvese nos motivos que configuran o mural *Los músicos* (1953) (M. 2). Na carpeta de xilografías *Imágenes de Galicia* (1978) reproducése un variado elenco de figuras propias deste período, desfilando moitas delas nas obras literarias que acabamos de mencionar: mendigos, cabaleiros, fidalgos, soldadeiras, peregrinos, xogares, frades, campesiños... Neste álbum, dedica expresamente cinco xilografías ás revoltas irmandiñas, suceso histórico polo que mostra o seu interese na obra teatral *A soldadeira* e nalgún texto que emite no programa de radio *Galicia emigrante*, como «Os irmandiños» e «Importancia do pobo dentro da historia».

Nun nivel aínda máis xeral, dentro dos principais aspectos globais que caracterizan a súa produción, resalta o sentido popular e a primacía da fantasía e da imaxinación como elemento partillado entre estes dous ámbitos –da literatura e da plástica. Se nos detemos, por só referir unha mostra, no vínculo entre o muralismo e o teatro, podemos mencionar, entre outras coincidencias, a fusión dos elementos antigos e tradicionais cos recursos e elementos técnicos máis modernos e innovadores, procurando os maiores efectos visuais e estéticos cun mínimo de medios, mais privilexiando a imaxinación, o fantástico e o sensíbel, mais predominando, en xeral, o carácter popular e un rechamante cromatismo.

En fin, a pesar de que se poderían achegar múltiples e diversas demostracións consideramos esta presentación, que se serve dalgúns *exempla* paradigmáticos, suficiente para extraermos unha visión xeral do forte vínculo existente que, en palabras de Domingo García-Sabell, conforma unha arte “pechada, unha arte envolveita arredor duns cantos temas expresados nunha clave constante, invariable e reiterada. Aquí está a súa fartura” (1989: 22). Percibimos desta maneira, unha retroalimentación continua no labor creativo do autor dunhas obras con outras e duns xéneros con outros, desde a plástica á literatura, ou viceversa, desde a literatura á plástica. Este constrúe pois, un entramado creativo perfectamente conectado e fixado. Inclusive, o autor crea ou participa en varias producións onde se promove unha fusión plena entre o elemento literario ou o plástico. Resulta un modelo disto a experiencia

*Cuentistas y pintores de América* (1963)<sup>37</sup> na que diferentes relatos de distintos autores se acompañan de forma correspondente coas ilustracións de distinguidos artistas. Neste libro, as dúas augadas de Seoane súmanse á maneira ilustrativa ao conto «El suicida y el león de Persia» da autoría de Arturo Cancela. Referímonos, ao mesmo tempo, a casos significativos de obras propias: *Paradojas de la torre de marfil* (1952), *Retratos literarios sobre pintores* (1953-1954)<sup>38</sup>, *Retratos furtivos* (1968), *Retratos desguello* (1968), *Otros retratos furtivos* (1969), os deseños recompilados nos álbums *Ramallos, caracolas e outros dibuxos* (1975) e *Carantoñas e outros dibuxos* (1977); por último, moi especialmente a obra *Figuracións* da que nos ocupamos no apartado seguinte deste primeiro capítulo.

---

<sup>37</sup>*Cuentistas y pintores* publícase no ano 1963 pola Editorial Universitaria de Buenos Aires (EUDEBA). Neste libro encontramos a seguinte nómina de autores que publican os seus contos xunto cunha correspondente ilustración de destacados artistas. Así, encontramos as seguintes correspondencias: o conto de Juan Carlos Dávalos e as láminas de Antonio Berni, o de Leónidas Barletta e Juan Battle Planas, Mateo Booz e Juan Castagnino, Arturo Cancela e Luís Seoane, Jorge Luís Borges e Héctor Basaldúa, Roberto Arlt e Demetrio Urruchúa, Horacio Quiroga e Carlos Alonso, Benito Lynch e Raul Soldi, Roberto Payró e Enrique Policastro, Ricardo Güiraldes e Raúl Russo.

<sup>38</sup>Seoane publica os «Retratos literarios sobre pintores» entre os anos 1953 e 1954 na revista Buenos Aires literaria. Neses retratos encontramos o seguinte grupo de artistas: Lucas Cranach, San Isidoro de León, Kasimir Malevich e Alexander Rodchenko, James Ensor, Chu-Ta, Pablo Picasso, Jerónimo Bosco, Jean Baptista Simon Chardin, Juan Gris, Mark Tobey, Jules Bissier, José Solana.

2. As *Figuraciós*, creación híbrida: modelo de complementariedade plena entre o debuxo e o texto.

De xeito lateral, consideramos de interese incluírmos este pequeno apartado sobre o hibridismo caracterizador da obra *Figuraciós*. Ou inclusive, diremos que nos parece necesario inserirmos o seu tratamento por ser un modelo excepcional de fusión total entre a escrita e o debuxo, tendo en conta que nesta Tese levamos a cabo unha abordaxe que promove a pesquisa das conexións interartísticas. Por iso, enténdase esta breve presentación das *Figuraciós*, non só como un elemento enriquecedor, senón sobre todo como un exemplo imprescindible dese vínculo que caracteriza o panorama creativo de Seoane, mesmo compréndase como un xeito útil de descubriremos un tanto máis a este artista e as súas inxerencias, que nos sitúan xa no feito de posuír esta creación un acentuado teor interventivo e unha comunicación social directa, moi próxima (aínda que lóxicamente non igual) á exercida polos seus murais.

A obra híbrida *Figuraciós*<sup>39</sup>, publicada por este artista na edición dominical do xornal coruñés *La voz de Galicia* desde o ano 1971 até o ano 1977, está constituída por unha serie de textos acompañados de deseños retratísticos, especificamente por un conxunto que oscila entre as 274 e as 286 figuras. Foron recompiladas en dúas edicións distintas; a primeira sae do prelo da man de Lino Braxe e Xavier Seoane no ano 1990, catro anos máis tarde publícanse de novo nunha edición máis completa de *La voz de Galicia*. En cada “figuración” o autor achega unha idea determinada dun personaxe coñecido que destaca nun ámbito concreto dos máis variados: música, danza, cinema, literatura, pintura, escultura, arquitectura e enxeñaría, medicina, relixión, política, economía etc. O texto presenta unha información determinada e rigorosa, referente a certos aspectos biográficos arredor da figura visada. O debuxo-retrato, de tipo caricaturesco, complementase fielmente coa parte escrita, coa finalidade principal de proxectar unha visión concreta desa persoa.

Partindo de obras que, por unha integración similar do debuxo e da escrita consideramos “antecedentes” das *Figuraciós*, en especial *Testimonio de vista* (1952) e *Retratos Furtivos* (1968) –aínda que non unicamente–, o autor proxecta, con esta modalidade un amplo elenco de retratos, figurados e letrados, dos seus contemporáneos. Deste xeito, leva

---

<sup>39</sup>De modo aclaratorio, sinalamos que, por un lado, mantemos fielmente a escrita do autor no título da obra co plural na forma dialectal propia. Por outro lado, utilizamos a designación ‘*Figuraciós*’, en cursiva e maiúscula inicial, para nos referirmos á obra no seu conxunto, mentres que empregamos o termo ‘figuración’ ou ‘figuraciós’ –dependendo de se for unha ou varias e respectando tamén a forma dialectal– para aludirmos a un texto coa imaxe correspondente sobre unha personaxe determinada ou a un grupo concreto, sen nos referirmos á totalidade da obra.

a cabo unha actividade que lle permite fusionar os dous grandes espazos transitivos en que se insire o conxunto do seu traballo, o plástico e o escrito. Este autor caricaturiza libremente as personaxes e expresa a súa propia visión sobre elas sen tabús nin limitacións de ningún tipo: propugna e apoia situacións xustas e denuncia as inxustas desde a súa perspectiva aberta e progresista; mestura humor e ironía coa crítica e loita por uns ideais; transmite os seus xuízos, críticas, admiracións, inclúe feitos anecdóticos... Deste xeito, as *Figuracións* son unha especie de ‘mosaico e manifesto’ cultural e social, a nivel galego e mundial, en que a reivindicación e a denuncia resultan os elementos temáticos claves, arredor dos cales xirarán a maior parte dos asuntos tratados.

O carácter produtivamente híbrido desta obra débese aos principios fundamentais de complementariedade e integración interartística, acadando un nivel máximo de fusión potencialmente reduplicadora entre o elemento plástico e o elemento literario. Teñamos claro que a “figuración” é na súa totalidade un retrato de dobre vertente –o retrato gráfico e o retrato literario– concibida desde ese carácter compósito: son necesarias as dúas seccións, a escrita e a debuxada, para cumprir os obxectivos pretendidos polo autor de dupla obediencia plástico-literaria, pois a función comunicativa acádase de forma plena, ao singularizar as diferentes persoas, fusionando e, interaxindo entre os dous planos artísticos. Por un lado e nun primeiro momento, desde o plano visual, preséntasenos un personaxe determinado, a modo de visualización dunha fotografía interpretativa e caracterizadora; deste xeito, transmítense e fíxanse no “espectador-lector” –neste caso espectador– unhas ideas xerais que a imaxe desa persoa suxire, facilitando a asociación de información e podendo intuír os aspectos positivos ou negativos que logo se van a comunicar na sección literaria. Por outro lado, mediante o nivel textual, sitúase a figura no seu contexto e infórmase ao “espectador-lector” –neste caso lector– dos aspectos que caracterizan a esa personaxe de forma máis detallada e/ou complementaria para, deste xeito, obter unha visión determinada arredor da súa personalidade ou da súa creatividade. Estas dúas seccións, por tanto, configúranse como un proceso recíproco de retroalimentación, no sentido complementario de que, *mutatis mutandis*, mentres se produce a lectura da parte literaria ou a visión da parte visual, o lector ou o espectador capta unha información que, ao mesmo tempo, fixa, volvendo á imaxe ou á información textual durante a lectura ou a observación ou, en todo caso, unha vez finalizada unha ou a outra (Rei Castro, 2015: 179-180).

A modo de *exempla* escollemos algunhas “figuracións” das máis ilustrativas para demostrarmos esa complementariedade e fidelidade dialogal. Comezando pola “figuración” dedicada a Vinícius de Moraes (Anexo 2), Seoane caricaturízao dun xeito chamativo, tanto

no plano da imaxe canto no plano do texto; o debuxo corrobora a información da súa “palinódica” falta de compromiso social e abandono dos seus ideais, así como da denominación de “avoa bébeda” e mullereiro a través dunha “aparencia festiva” vestido cunha camisa estampada, o cabelo esaxeradamente cardado nos extremos e os ollos brillantes que inclusive poderían evocar un habitual estado de embriaguez. O forte sentimento atribuído na sección textual ao traballo musical de Atahualpa Yupanqui (Anexo 3) represéntase na imaxe mediante os ollos pechados do artista ao tocar a guitarra. A serenidade, proximidade e bondade da figura do seu compañeiro Isaac Díaz Pardo (Anexo 4) complementa a explicación textual da bonhomía caracterizadora da súa personalidade. A defensa do pobo irlandés levada a cabo por Bernadette Devlin (Anexo 5) sintetizada no texto, trázase no deseño a través da firmeza da postura, dos brazos e as palmas das mans abertas en mostra de disposición e entrega social. A crueldade protagonizada polo oficial do exército estadounidense William Calley (Anexo 6) nos asasinatos en Vietnam represéntase na imaxe coa frialdade da mirada baixo o uniforme militar, márcase o trazado dos beizos en relación coa explicación do sorriso burlón no momento do xuízo. Na sección visual da “figuración” destinada a Ánxela Davis (Anexo 7), con cariz de tranquilidade e firmeza nas súas conviccións, está esposada e acompañada por dous policía, coa finalidade de dar conta dos seus problemas coa xustiza debido aos actos de loita reivindicativaa prol dos seus ideais, sinalados no contido do texto. Finalmente, a suxestión da amplitude e da capacidade creativa de Picasso (Anexo 8), alén do seu compromiso social, represéntase esencialmente no retrato por vía da abertura dos seus ollos, a mirada profunda, as formas circulares do conxunto da face e das súas expresións, simbolizando a complexidade xenial e o carácter perscrutador da súa aguda personalidade.

A conexión interartística practicada por Seoane acada tal grao de plenitude que, no texto da “figuración” na que se ocupa de Otero Pedrayo (Anexo 9), mesmo chega a se referir ao retrato realizado e outras posibilidades de representar a este escritor galego: “Fixémoslle este dibuxo entón. Mais, deberíamolo representar ergueito nuns penedos de Trasalba, ou millor nunhas rochas da costa galega, cara ó atlántico, ollando o infinito, o porvir. Como o Chateaubriand que tanto quere él –nós nono queremos, pouco importa esto ós seus admiradores– da coñecida estampa feita ó xeito romántico” (Seoane, 1990: 9).

Significativamente, o artista consegue elevar nesta obra a síntese interartística ao máximo grao, favorecendo unha visión do debuxo e da escrita como actividades solidarias a través dos principios de convivencia concordancia e correspondencia, tal e como cualifica a evolución da pintura e a escrita a escritora portuguesa Ana Hatherly (1998: 173). Neste senso, lembremos que o feito de acompañar o texto de imaxes nos xornais e revistas é habitual para

potenciar a finalidade de asociación e de interiorización do contido expresado, de aí a adecuación e o axeitamento desta modalidade retratística híbrida para a súa publicación na altura no xornal *La voz de Galicia*. Desta maneira, a interrelación das dúas expresións artísticas, favorece a función didáctica que estes “neo” ou “outrorretratos” queren promover. Ao mesmo tempo, a función comunicativa e a función ideolóxica abarcábeis dentro do propósito pedagóxico e didáctico que preside a creación de Seoane, lévanse a cabo complementando as dúas manifestacións artísticas, pois as dúas favorecen a transmisión á sociedade duns valores e dunha forma concreta de ver o mundo. Asemade, por parte do autor, estas funcións sométense nos dous planos artísticos aos principios de liberdade e de harmonización, inseríndose na tendencia “em que a arte moderna, num movimento circular de revisão harmonizadora, se afina por fim nesse princípio fundador de libertação” (Martínez Teixeira, 2012: 158).

A modo conclusivo e final, queremos subliñar o motor fundamental que xustifica a hibridación: a procura de tornar a arte a si mesma na liña dun (pre)suposto inovador e rupturista. O noso artista reflicte ese proceso de procura, a través da tendencia ao desdobramento, na reciprocidade da zona fronteiriza entre espazos e ámbitos. As *Figuraciós* son unha aposta pola reivindicación da arte, ao fusionar no mesmo produto dúas manifestacións artísticas e reivindicar o seu papel primordial dentro do campo sociocultural. Nesta creación plástico-literaria o autor mostra ou reitera o seu carácter polifacético, realizando as funcións de narrador-ensaísta, debuxante-deseñador-ilustrador-retratista, nun medio de comunicación e, en relación con este soporte, vinculando estas funcións co rol de guionista radiofónico ou facendo que, sobre todo, se destaque o seu traballo como retratista de dúplice obediencia. Reafirmamos o feito de ser este un traballo orixinal e transgresor que, xunto con moitas outras das súas obras e realizacións de todo tipo, posibilita o coñecemento e expansión do universo ideolóxico e creativo deste artista. Paralelamente, *Figuraciós* consegue un carácter único similar ao que chega a acadar este artista co seu muralismo, ambos concibidos desde a procura dunha modernidade universal que chegue de maneira incidente ás masas.







### III. O MURALISMO: SEOANE E A ARTE MURAL

#### 1. Aproximacións previas ao muralismo do século XX para comprendermos a produción de Seoane nesta actividade

O século XX, no cal se encadra o noso artista, supón o momento de recuperación da arte mural, fundamentalmente debido ao papel das vangardas e moi especialmente do proceso paradigmático do muralismo mexicano. Tentando escapar dunha perspectiva simplificadora e reducionista, sinalamos a importancia chave neste proceso do concepto da integración artística ou síntese das artes, así como do papel central de movementos de enorme relevo como *Bahaus* ou *De Stijl*. Plenamente consciente, interesado e influenciado por estes ideais e polo quefacer dos artistas que os representan, Seoane atreveuse coa teorización e coa creación nesta parcela, sabedor de antemán das inquedanzas producidas nos anos trinta en Galiza a prol dunha arte mural galega, concretamente abandeirada polo movemento dos *Novos*.

Non obstante, cabe preguntarse que acontece antes deste século no relativo a este xénero: a que etapa se remonta o muralismo? Que sucede no período anterior ao momento definido no senso de ‘renacemento’ ou ‘redescuberta’ do muro? Que especialidade pictórica desenvolvía, dalgún xeito, o rol de “substituír” a arte mural? Pois ben, aínda que todas estas cuestións poden ser ben rápidas de responder con simples afirmacións parafraseamos para as contestar con certa autoridade a un dos grandes do muralismo mexicano, David Alfaro Siqueiros. No «Preámbulo del autor» do seu libro *Como se pinta un mural* (1951), no que enuncia a modo de puntos diferenciados distintos argumentos e ideas para presentar a importancia da arte mural mexicana, asegura que:

-Con el fin del Renacimiento italiano (1600), terminó el muralismo como forma de función primordial en el arte de la pintura del mundo de cultura occidental.

-Durante los siglos XVIII, XIX y lo que va del XX, la pintura transportable, la no ligada a la arquitectura, esto es, la que hoy denominamos de caballete, sustituyó a la anterior como expresión de función fundamental.

-Los intentos muralistas de los discípulos de Juan Augusto Domingo Ingres (mediados del siglo XIX), lo mismo que los posteriores de Puvis de Chavannes, por ser expresiones de intención puramente intelectual, –individual y no funcional–, carecieron de verdadera magnitud e importancia históricas.

-Fue hasta 1922, en México, con el surgimiento de nuestro movimiento pictórico moderno, que resurgió potencialmente en el conjunto del panorama mundial, tal forma de expresión plástica (Alfaro Siqueiros, 1979: s/p).

A carón da maior importancia da pintura de cabaleta en detrimento da expresión mural, foi asentándose en consecuencia unha arte máis privada ou privativa, á vez que instaurándose a división das parcelas artísticas até a case inexistencia dunha arte integral ou unitaria. Seoane faise eco do punto de inflexión marcado polo pintor italiano Gino Severini no relativo ao paso da práctica pictórica no muro ao uso do cabaleta a partir de Giotto: “con la revolución del Giotto la pintura mural cesa de ser ornamental y gradualmente se hace pintura de caballete” (*Apud* Seoane, 1974: s/p)<sup>40</sup>. Profundando máis, apunta a transposición “contraditoria” dos soportes e medios empregados en Giotto aos utilizados por Rafael: “en la época del Giotto se pintaba sobre tablas con los *medios* del muro; con Rafael se comienza a pintar el muro con los medios del cuadro” (*Apud* Seoane, 1974: s/p).

Antes dese predominio da arte pictórica de cabaleta, no panorama artístico medieval acontecía todo o contrario: o medievo singularízase por ser un período no que un único artista conxuga as máis variadas vertentes artísticas, entendéndose o conxunto arquitectónico como un *todo* de valor artístico no que se integra a escultura ou a pintura, onde as obras murais acadan un valor chave nas construcións de índole eclesiástico, monástico ou catedralicio. En paralelo, retomando as palabras de Siqueiros, cabe considerarmos de xeito máis amplo que esa arte integral ou unitaria acapara non só o mundo occidental e a etapa medieval, senón que se estende a outras culturas e outros períodos anteriores:

En todos los períodos florecientes del arte, a través de la historia entera de las sociedades, la plástica fué INTEGRAL. Lo fué en China, en Egipto, en Grecia, en Roma, en la Edad Media Cristiana, en el mundo árabe, en el pre-Renacimiento, en el Renacimiento, en la India, en la América pre-hispánica y aún en la América Colonial. Fué para decirlo con mayor claridad, una expresión plástica simultánea de arquitectura, escultura, pintura, policromía, etc., PLÁSTICA UNITARIA. [...]

En el mundo plástico contemporáneo –antesala histórica del Renacimiento– la arquitectura y la pintura crean, pero sin encontrar aún el punto de su coincidencia, dado el carácter incompleto y intranscendente de sus concepciones sociales y estéticas, sobre FUNCIONALIDAD (Alfaro Siqueiros, 1979: 11).

Xa no século XX, o muralismo mexicano supón o renacemento da arte mural, na maneira en que o reconece o propio Seoane (1974: s/p). Este movemento estende en América o seu influxo, desde os Estados Unidos do *New Deal*, conforme apunta o historiador de arte López Bernárdez (2016: 33), até a Arxentina onde Siqueiros estimula a creación dunha escola muralística con artistas do país. Así mesmo, a redescuberta do muro por parte da plástica

---

<sup>40</sup>Esta cita e a que segue transcríbea Seoane do libro de Gino Severini, pintor italiano que formou parte do movemento futurista. Trátase da obra titulada *Ragionamenti sulle arte figurativo*, traducida ao español no ano 1944 en Buenos Aires co título *El tratado de las artes plásticas*, segundo indica Seoane no apartado «Noticias previas sobre arte mural de nuestro siglo» pertencente ao seu ensaio *Arte mural. La ilustración*.

occidental atribúese repetidamente á época das vangardas. Segundo indica Joan Garí (1995: 197), poden encontrarse precedentes para este renovado interese no neofiguratismo *naif* de Gauguin. Unha “nova descuberta” do muro que, como xa expresamos no prefacio, non supón unicamente a experimentación plástica, senón que tamén a da outra vertente da expresión mural, a gráfica ou o que coñecemos por *graffiti*. Neste sentido, resulta totalmente ilustrativo o chamamento do escritor futurista ruso Vladimir Mayakovsky reproducido por Vázquez Montalbán cando pedía, dun modo aparentemente espontáneo, aos pintores e aos escritores que “agafessin de seguida els pots de pintura i que amb els pinzells del seu art il·luminessin, omplissin amb dibuixos els flancs, els fronts, els pits de les ciutats, les estacions i els ramats, sempre fugitius, de vagons”<sup>41</sup> (*Apud* Vázquez Montalbán, 1991: 36).

Entre os autores de maior relevo que no panorama europeo do século XX se preocupan pola realidade mural destacan Paul Klee, Picasso, Max Ernst ou Joan Miró. En lóxica ligazón coa práctica da arte mural, a síntese das artes ou a integración artística sitúase como a máxima procura dos artistas máis centrais da época: Fernand Léger, Henri Matisse, Pablo Picasso, Henri Moore, Max Bill ou Le Corbusier. Esa idea domina o ambiente artístico francés dos anos corenta, e preséntase en formulacións ben variadas, incluíndo a relación literatura/artes plásticas. En consecuencia, “a relación entre a pintura, a arquitectura e o muralismo ocupa nestas reflexións e esforzos un papel sobranceiro” (López Bernárdez, 2016: 32). Desa etapa salientan obras de grande repercusión social, e loxicamente de longa resonancia artística, como é o *Guernica* de Picasso no eido español, o cal alcanza unha auténtica fama mundial pola representación dramática dun suceso da Guerra española, acadando o *status* de máximo expoñente da expresión plástica mural de protesta ante a situación bélica.

Todo o contexto que rodea esta actividade no pasado século imprégñase dunha vontade totalmente rexuvenecedora, onde a cor xoga un papel primordial, ao igual que as innovacións técnicas e materiais, perseguindo un fin último: a conexión das funcións estéticas e sociais, unha achega incidente e decisiva da arte na esfera pública, na sociedade, e da súa absoluta integración na contorna.

---

<sup>41</sup>Que “collesen enseguida os botes de pintura e que cos pinceis da súa arte iluminasen, enchesen con debuxos os francos, as fronteiras, os peitos das cidades, as estacións e os rabaños, sempre fuxitivos dos vagóns”.

### 1.1. Do muralismo mexicano e a súa incidencia

O movemento muralista mexicano, considerado o rexurdir da arte mural, abrangue a etapa que vai desde os anos 1921/1922 até 1950, parte dun propósito funcional político e acada enorme transcendencia histórica (Alfaro Siqueiros, 1979: 11). Ese movemento pictórico moderno de México, presentido teoricamente desde o ano 1911, tempo das primeiras revoltas estudantís de Belas Artes contra o despotismo da pedagogía académica, iníciase nesta segunda década do século XX, época das primeiras prácticas na pintura mural e do gravado político. É considerado a única manifestación artística de conxunto, procedente dun país de América Latina, que obtén belixerancia internacional, sendo moi mencionado e discutido. Consegue unha repercusión mundial inimaxinábel, sobrepasando os límites espaciais, as fronteiras onde se adscribe por orixe. Os tres representantes por excelencia son David Alfaro Siqueiros<sup>42</sup>, Diego Rivera<sup>43</sup> e José Clemente Orozco<sup>44</sup>, membros do Colegio Nacional de México. Os dous primeiros contan cunha importante formación artística previa en Europa, así estudan os grandes pintores do Renacemento. Siqueiros en particular, influénciase en París polo cubismo de Cézanne mais polo uso de bloques de cores intensas. Esta tríade forma parte da “elite” do movemento artístico mexicano da altura, xunto co grupo de artistas conformado por Carlos Mérida, Amado de la Cueva, Xavier Guerrero, Ramón Alva Guadarrama, Fernando Leal, Fermín Revueltas e Germán Cueto.

Parafraseando case ao pé da letra a Alfaro Siqueiros, a arte mural mexicana trátase do primeiro impulso artístico latino-americano *non colonial*, non dependente. Non é un reflexo

---

<sup>42</sup>A David Alfaro Siqueiros (1890, Camargo–Chihuahua – 1974, Cuernavaca) caracterízao unha intensa vida artística e militar. As viaxes militares que realiza na súa mocidade por México axúdanlle a se achegar á cultura autóctona, aos pobos indíxenas. Está moi implicado no Partido Comunista Mexicano. É encarcerado en múltiples ocasións e inclusive participa na tentativa de asasinato de Trosky, o que lle custa o exilio. Realiza unha multiplicidade de murais e mesmo ensaios. Forma distintos talleres de arte –en México, Nova York, Buenos Aires...– e ten como discípulo a un dos máis importantes nomes das artes contemporáneas, Jackson Pollock. No ano 1966 recoñéceselle co Premio Nacional de Bellas Artes de México, así como co Premio Lenin de la Paz nesa mesma data.

<sup>43</sup>Diego Rivera (1886, Guanajuato – 1957, Ciudad de México) é unha das figuras de maior controversia do muralismo mexicano, un artista excepcional. Pintor, debuxante, gravador, escultor, ilustrador, decorador escénico, arquitecto... Obtén o Premio Nacional de Bellas artes no ano 1950. Entre os seus diversos casamentos destaca o que mantivo coa recoñecida artista Frida Khalo, a cal representa en distintos murais. Asemade, configúrase como un político militante de ideoloxía comunista. Expulsado en varias ocasións do Partido Comunista consegue, tras moitos intentos, a readmisión. Posúe un espírito excéntrico e un carácter rebelde, de aí que se vexa involucrado ao longo da súa vida en distintos conflitos. Inclusive, salienta o feito de que albergase a Trotsky pouco antes da súa morte.

<sup>44</sup>José Clemente Orozco (1883, actual Ciudad Gúzman, Jalisco – 1949, Ciudad de México) posúe unha obra mural caracterizada por un maior universalismo en contraste coa de Rivera ou coa de Siqueiros. No ano 1946 acada o Premio Nacional de Artes de México. Os seus restos, ao igual que o dos outros dous importantes muralistas mexicanos, fican sepultados na “Rotonda de las Personas Ilustres”, ubicada no Panteón Civil de Dolores.

mecánico profesional da arte francesa en boga –como acontece, en maior ou menor proporción, en todos os países de América, tamén en España, senón que, máis aínda e moi determinadamente, consiste nun brote concreto de reforma profunda no desconcerto da arte contemporánea universal; con independencia do embrionario ou valioso que se considere o conxunto ou as partes da súa produción directa, como valor absoluto intrínseco de arte. México converteuse no berce da primeira manifestación obxectiva daquela era a prol dunha nova e maior arte de Estado, de forma incisiva no terreo da plástica. No primeiro país onde os artistas aplican, en actitude colectiva, a determinación de reconquistar as grandes formas sociais de expresión nas artes plásticas, desaparecidas practicamente coa fin do Renacemento. Esta iniciativa implica aconquista da equivalencia moderna nas condicións da vida e da técnica da modernidade. En concreto, supón a conquista das formas sociais maiores, correspondéndose coas que serviran para materializar a arte representativa nas épocas máis florecentes da Historia. México foi o único lugar en todo o mundo moderno onde se produciu o primeiro acto de rebeldía, teórica e práctica, de abaixo a arriba, de dentro a fóra, contra as formas predominantes; isto é: en rexeitamento dunha produción plástica destinada formal, física e unicamente –con exclusión das grandes formas sociais que predominaran no pasado– a servir de complemento e de equivalencia estética ao circunscrito fogar rico, culto ou *snob* –ou sexa, o que sería unha pequena plástica “enconchada”, de elite, creada na intimidade precaria para a intimidade acomodada. En definitiva, o muralismo mexicano representa o anhelos e o impulso de rebeldía xurdidos no México da Revolución, a equivalencia da Revolución mexicana no campo cultural. Un movemento que fai fincapé na causa social matriz do obxecto de arte do momento, da natureza determinante, da súa demanda económica. Fixa o esencial de todo o fenómeno estético-plástico do mundo enteiro do seu tempo. Un impulso colectivo que posúe, nesa virtude, o mérito transcendental de ter feito tal “descuberta”, a primeira plataforma crítica –autocrítica, en consecuencia–, indispensábel no absoluto para que o mundo da arte avance cara o futuro. Un único movemento con perspectivas moi iniciais mais suficientemente categóricas, no conxunto baleiro das artes plásticas contemporáneas do mundo enteiro (Alfaro Siqueiros, 1979: 18-20).

Na década dos trinta o eixo *arte e política* correspóndese cun tema chave, causante de fortes polémicas e controversias entre as posturas artísticas, dividindo o pensamento cultural en toda América Latina. O muralismo mexicano xorde tras a Revolución do ano 1910

concebido no programa cultural promovido por José Vasconcelos<sup>45</sup>, o cal compromete a artistas na realización de murais nas paredes dos edificios públicos. En concreto, a pintura de murais, provista dunha función educativa, correspóndese cun pilar fundamental da política cultural deste ministro. Con esta medida aspira a facer patente a ruptura co pasado sen interromper a tradición. Sobre todo, pretende manifestar o rexeitamento á época colonial e á cultura europeizada do século XIX. Véxanse, por exemplo, como mostra da temática anticolonial indixenista o mural *La creación* (1922-1923) (Fig. 16), executado por Rivera no antigo Colegio de San Ildefonso de México, ou a obra realizada por este no Centro Médico La Raza (1953-1954), onde se representan dun modo fermoso os indíxenas en relación coa enorme variedade das artes plásticas, significativamente coa pintura ou con diversas artes manuais.

No seu conxunto, as creacións elaboradas son produto da dinámica recollida no «Manifiesto del sindicato de pintores y escultores»<sup>46</sup>, dedicado “a la raza indígena, humillada durante siglos, a los soldados que lucharon en pro de las reivindicaciones populares; a los obreros y los campesinos, y los intelectuales no pertenecientes a la burguesía” (*Apud* Giraudo, 2013: 17). De aí que este movemento se singularice maioritariamente polo tema indíxena, a cultura autóctona, o teor fortemente social, reflectindo o pobo mexicano como asunto central baixo un marcado carácter antiburgués.

Os seus representantes enchen de cor e formas as paredes dos edificios públicos concedidas polo goberno da revolución mexicana, tamén “de figuracións relativas á revolución agraria e á colonización española” (Seoane, 1996i: 416)<sup>47</sup>. Posibilítase a construción dunha multiplicidade de murais no país que acadan unha colosal monumentalidade, os cales até ocasionan a chegada dos denominados “turistas de murais”. No período inicial o traballo limitouse a estruturas en arquitecturas coloniais ou vellas –a Escola Nacional Preparatoria, a Secretaría de Educación Pública, a antiga igrexa da Escola de

<sup>45</sup>José Vasconcelos foi nomeado Ministro de Educación en México, baixo o goberno do presidente Álvaro Obregón. Unha das súas primeiras iniciativas consiste nun amplo programa de formación popular, que prevé tamén a pintura mural en edificios públicos como medio de culturización.

<sup>46</sup>Alfaro Siqueiros, David *et alli* (1923): *Manifiesto del sindicato de pintores y escultores* (Ciudad de México: Sala de arte público Siqueiros). Manifiesto asinado polos tres representantes principais da arte mural mexicana, organizados nese sindicato.

<sup>47</sup>Seoane expón a seguinte consideración no tocante a este tratamento temático por parte dos muralistas mexicanos: “Non se poderían facer tampouco, daquela, interpretacións demagóxicas, reaccionarias e falsas da Historia, como fixeron nos muros algúns pintores mexicanos; nin tampouco o artista deberá afacerse ó gusto dos propietarios de casas de apartamentos. Digo reaccionario dalgúns pintores mexicanos, pensando neses frescos de condición ilustrativa, referidos á conquista, e nos que sobresaie o seu aspecto de crueza, non diferente a calquera outra conquista feita en calquera época; e, sen embargo, esquécese, acóchanse, os seus aspectos positivos: os referentes á implantación dunha civilización máis adiantada. Algo semellante reaccionario sería se os franceses ou os españois destacasen soamente a crueza dos romanos e non o claro progreso civilizante que significou a súa invasión.” (1996m: 30).

Chapingo etc. Mais tamén se dedicaron a arquitecturas máis recentes non concibidas previamente co sentido arquitectónico-pictórico –o edificio de Salubridade Pública ou o da Suprema Corte. Porén, ao percibiren esa “anomalía” nos seus esforzos produtivos –no sentido literal designado por Siqueiros–, víronse obrigados a introduciren modificacións nas arquitecturas coloniais nas que tiñan que operar, tal é o caso da composición montada no edificio da ex-Aduana, posterior Tesourería do Distrito Federal.

Das tres personalidades, tense singularizado de primeiras o labor de Orozco por un maior universalismo. Se callar, isto débese á insistencia de valores máis universais que, malia converxeren cos de teor máis nacional predominan sobre estes. Recupera figuras da mitoloxía como Prometeo. Sérvese dun dinamismo máis agresivo, ligado a un maior predominio da cor vermella escurecida ou de cores frías como o azul. Non obstante, a universalidade está presente tamén na produción de Siqueiros ou Rivera. No caso deste último, os seus murais relaciónanse desde o punto de vista político e temático co realismo socialista. Porén, pouco teñen a ver co realismo socialista o estilo e inclusive a estética dos seus murais, baseada no estudo dos frescos do Renacemento italiano, nas proporcións clásicas, nas formas das esculturas precoloniais, no espazo cubista e a representación futurista do movemento (Kettenmann, 2007: 90). Os traballos de Rivera non só conteñen observacións de fenómenos sociais, senón tamén complexas narracións históricas e alegóricas. Por iso, a contemplación da totalidade da súa obra revela que desenvolveu un estilo persoal partindo das técnicas que coñecía e dominaba. A súa visión do mundo e do papel humanístico que deben desempeñar a arte e o artista na sociedade, era máis ben intuitiva, conforme apunta Kettenmann (2007: 91). Así, crea imaxes universais que seguen impresionando hoxe en día. En particular, Valeriano Bozal (oportunamente) considera universal a imaxe dos indios creada por Rivera, isto é, non se correspondería coa que tiña este colectivo de si propios, senón que é a que configura deles este artista formado en Europa, partindo da súa historia, cultura, derrotas, aniquilación, fusión, mestizaxe, progreso, pobreza... (Bozal, 1987: 141-142).

Deses tres expoñentes, caracterizados por unha arte ilustrativa ou “pintura ilustrativa” que facían florecer nas paredes dos edificios mexicanos, Seoane resalta a Siqueiros pola maior preocupación dos aspectos técnicos, en polémica con Rivera<sup>48</sup>. Defendía que “había

---

<sup>48</sup>A polémica Siqueiros–Rivera non só se rexe por diferenzas técnicas canto ao muralismo, senón tamén ideolóxicas. Rivera, a partir da súa estadia nos Estados Unidos, tivo desavizas cos comunistas mexicanos que proseguen tras o seu regreso ao país, acusándoo reiteradamente de representar a posición conservadora do goberno. Rivera ten repetidos conflitos con Siqueiros, que segue defendendo a ultranza a liña estalinista. O conflito chega a acadar tinturas dramáticas cando nun mitin político ambos artistas, armados con pistolas, se enfrontan nunha acalorada discusión. Rivera, para replicar a acusación de oportunista feita por Siqueiros, menciona por primeira vez en público os motivos que o levaron a romper co Partido Comunista e a pasarse á

que superar las técnicas y formas cristianas” e levar “a un grado de mayor ciencia los métodos aún primitivos y falsos de composición y perspectiva” (*Apud* Seoane, 1974: s/p). Malia que Seoane non pon en xuízo o valor polémico da obra de Orozco e Rivera, considera as súas producións, desde o punto de vista dos recursos, continuidade da pintura mural xurdida tras a de Giotto nos séculos XIII e XIV (1974: s/p). Precisamente, Siqueiros rompe coa pintura ao fresco, fronte ao “estancamento” nesa práctica dos outros dous artistas, tratando de incorporar unha nova técnica e novos materiais a este xénero. En concreto, introduce a utilización da cámara fotográfica para documentar, o proxector, a brocha mecánica, o soprete; sostén a idea dunha nova estética dinámica... Esta importante figura mexicana propugna a imposición previa da participación dos muralistas nos edificios mediante o traballo en equipo, desde o ángulo da pintura e escultura policromada. Fomenta, especialmente, a conveniencia de atacar a execución dos murais exteriores cara á rúa, fronte ao tránsito das multitudes. Ademais, promove o uso de documentos fotográficos, en lugar dos apuntamentos usados tradicionalmente polo pintor para o estudo e posíbel organización da súa obra, que xa se utilizara por pintores de finais do século XIX, por Degás, entre outros. Para alén disto, avoga polo uso de novos medios no tocante á imprimación de paredes e o emprego das cores ofrecidas pola química. Entende a cor como o elemento ideal para delimitar zonas arquitectónicas, columnas, cornixas ou portas, para engrandecer espazos ou empequenecelos. Para Siqueiros “el color, el sentido del color, es lo más personal de la pintura y tratar de teorizar sobre él sería tan absurdo como tratar de hacerlo con respecto al modo de dibujar” (*Apud* Seoane, 1974: s/p).

A pesar de que non se pode afirmar o muralismo mexicano como influxo pleno da produción de Seoane, observamos a nivel xeral varias coincidencias arredor de distintos aspectos. En primeiro lugar, no tocante á arte figurativa centrada na imaxe do ser humano. En segundo termo, conflúen no que se refire á representación do pobo. Se ben, no caso desa corrente artística mexicana, se corresponde México *grosso modo* co colectivo indíxena e coa clase obreira, na obra de Seoane este posto ocúpaos a colectividade galega e as clases populares do país, os labregos ou os mariñeiros. Nun terceiro punto, converxen canto a focalización na realidade social con certa dose diluída de fantasía e resultante simbolismo. En cuarto lugar, apréciase unha similitude a respecto do tratamento dos problemas político-económicos que atinxen aos colectivos pobres da sociedade. Isto obsérvase cunha maior voracidade no muralismo mexicano en asuntos anticoloniais ou antiburgueses entre outros,

---

posición troskista (Kettenmann, 2007:63). Con todo, nunca abandona a teima por acadar a readmisión no partido, a cal conseguirá cara ao final da súa vida.



fronte á mensaxe suxestiva e acolledora –non por iso menos clara– comunicada nos traballos muralísticos de Seoane en relación á temática da emigración. Por último, en cuarto termo, resalta o feito de consideraren, tanto este muralista, canto os mexicanos, a arte pública como o medio apropiado e único para o artista lle transmitir ás masas unha mensaxe social sen renunciar ás melloras do plano estético.

Como puidemos comprobar máis arriba, Seoane concédelle a Siqueiros unha maior importancia en contraste coa escasa atención que lle presta a Orozco ou a Rivera. A nivel conceptual son palpábeis na súa concepción muralística certas influencias de Siqueiros en moitas cuestións sobre esta actividade. Iso si, aínda que algúns deses preceptos exercen nel unha certa incidencia ou interese, non son exclusivos nin moito menos determinantes. Moitas das súas teorías e demandas servíronlle en certo modo –a el e a outros muralistas– á maneira de impulso. De acordo ou en desacordo, Seoane teoriza tomándoo como modelo nalgunha ocasión determinada. Por exemplo, no seu libro *Arte mural. La ilustración* parte das innovacións de Siqueiros no eido da plástica mural a través dunha das súas obras mestras de ensaio, para reflexionar deste xeito sobre os métodos pictóricos máis antigos con sangue de animais:

En 1951 Ediciones Mexicanas publicó su libro [o de Alfaro Siqueiros] *Cómo se pinta un mural* muy útil en algunos aspectos técnicos y como testimonio de un pintor americano que trata de romper con el muralismo del pasado para adecuarlo a los ideales, problemas y técnicas de nuestra época. Claro que Siqueiros no llegó tan lejos como algunos artistas cinéticos, tal el caso de Frank Malina con la luz móvil, deteniéndose en las conquistas de la década del veinte. En algún lugar de esta obra Siqueiros se refiere a la sangre de los animales que usaban los pintores de la prehistoria, y nosotros recordamos que aún la usaban en Salamanca, no sabemos si continúan usándola, para los famosos vítores exteriores de su Universidad, resistiendo la intemperie. Mucho más tarde se empleó la leche con la que hoy se hace la caseína. Los vítores a que me refiero se pintaban, repito no sé si aún se pintan, con una mezcla de sangre de toro, óxido de hierro y aceite de oliva (Seoane, 1974: s/p).

Fóra desta reflexión de teor máis anecdótico, confirmase o feito da enérxica aposta do noso artista polo uso de novas técnicas e materiais nos seus murais, a se asemellar tamén en moitos aspectos á reivindicada por Siqueiros. Así pois, Seoane non se limita simplemente á pintura mural na procura de melloras e procedementos diversos. Vai máis alá experimentando variadamente unha arte mural de técnicas mixtas, que fusiona distintos recursos e materiais –tradicionais e modernos, como o bronce, o ferro, o mármore, a pedra picada, o mosaico, a cerámica etc– introducindo algunha innovación, como veremos no terceiro apartado deste capítulo.

Siqueiros tivo maior peso na difusión deste movemento, así como na defensa dunha renovación plena do xénero. A finais de maio do ano 1933, como parte da súa xira latinoamericana, chega a Buenos Aires convidado pola Sociedade Argentina de Amigos del Arte co obxectivo de presentar unha exposición e dar tres conferencias sobre arte mural no seu auditorio. Victoria Giraudo especifica que as dúas primeiras charlas se titulan «El renacimiento mexicano» e «La pintura monumental moderna», a terceira suspéndese a causa da grande revolta xerada cos detractores da arte comprometida; Siqueiros propúñase difundir a arte de axitación e propaganda política, promovendo os debates sobre a función operativa, o temario, as técnicas, a estética e o contido da pintura social e a pintura mural se tornaron radicais nese medio (2013: 17). En Arxentina forma o denominado *Equipo Poligráfico*, composto por el mesmo, o uruguaio Enrique Lázaro, e outros muralistas de relevo en Arxentina, Lino Spilimbergo, Juan Carlos Castagnino e Antonio Berni. Xuntos realizan no mesmo ano de 1933 o mural *Ejercicio plástico* (Fig. 17) en Don Torcuato<sup>49</sup>, concretamente na casa particular de Natalio Botana, propietario e director do diario *Crítica*. A súa novidade radica no uso do silicón. Acompañando este acontecemento publícase o folleto de oito páxinas sobre arte mural, datado de decembro dese mesmo ano (Seoane, 1974: s/p).

Este mural acada xa de por si un valor inimaxinábel por ser produto dese proceso determinante na apertura á creación mural en Arxentina. O conxunto prolóngase desde o chan e as paredes dese soto até o teito en cúpula, con escasa luz natural e un cromatismo cálido e suave, intégrase nunha atmosfera bastante escura que lle acrecenta un valor místico á imaxe diversificada do corpo nu feminino de notábel erotismo. A temática de *Ejercicio plástico*<sup>50</sup> (Fig. 17) correspóndese coa reivindicación feminina dun modo sensual que lembra os nus dos pintores do Renacemento. O feito de non reflectiren un asunto de exaltación social, polo que se decantaban os postulados da organización desa equipa, pódese considerar paradoxal ou até contraditorio; así como o feito de se realizar nunha residencia particular privando a obra da promulgada proxección social ante as masas. Porén, consideramos que se debe ter en conta,

---

<sup>49</sup>Don Torcuator, tamén chamado coloquialmente Tortuguitas –designación empregada por Seoane no seu libro *Arte mural. La ilustración*–, é unha poboación próxima a San Miguel e Bella Vista, da zona norte do Gran Buenos Aires, provincia de Buenos Aires.

<sup>50</sup>O mural *Ejercicio plástico*, tras estar practicamente esquecido desmontado en distintos paneis gardados en contenedores nun depósito das aforas da cidade, acaba en posesión do goberno, sendo considerado parte do patrimonio histórico arxentino. Tras unha disputa iniciada no 2003 con empresas que mercaron o mural por unha elevada cantidade, no ano 2010, iníciase o proceso de montaxe e restauración. Pasa a ser exposto no museo da sede do goberno, en mostra da débeda que tiñan co muralista mexicano Siqueiros, mais, ao mesmo tempo, en recoñecemento co pobo de México; así como en agradecemento cos muralistas arxentinos que colaboraron na súa creación. Rescatado, en definitiva, para todo o pobo arxentino. É este un caso de esquecemento e deterioro dunha obra muralística con final feliz, unha loita por conservar en mans públicas os bens murais para pólos á vista e ao desfrute de todos.

por un lado, que se trata dun simple exercicio plástico como sinala o propio título, condicionado pola falta de oportunidades, pola nula demanda desde os organismos públicos. *Ejercicio plástico* foi o único mural que consegue compor o Equipo Poligráfico. As ansias da equipa esmorecése con esta creación, tomando logo cada un dos seus membros outras vías e tentativas. Por outro lado, téñase presente sobre todo o seu valor significativo no pulo do muralismo en Arxentina, marcando así un punto de inflexión. Siqueiros actuou activamente na rexeneración e expansión desta actividade, promovéndoa, teorizando, colaborando directamente nesta creación muralística en Arxentina xunto con eses muralistas do país. Inicialmente, a “escola” de Siqueiros serve de inspiración, de influxo primixenio para eses artistas. Mais a partir de aí, será cando estes comece a forxarese xénero con particularidades propias.

Unha mostra ben significativa deste impulso creativo protagonizado polo mexicano percíbese, por exemplo, no caso de Antonio Berni<sup>51</sup>. Entre a obra deste artista arxentino, encontramos a pintura mural coñecida como *Mercado colla* ou *Mercado del altiplano*<sup>52</sup> (Fig. 18), pertencente a unha época clave na súa produción, marcada a partir da chegada a Buenos Aires do mexicano Siqueiros no ano 1933, “en la que su obra refuerza su visión en torno del arte verdaderamente comprometido con la realidad social” (Giraudó, 2013: 13). Esta peza inscríbese dentro do “Novo Realismo” de Berni, un claro exemplo da súa preocupación americanista-indixenista que, se ben non resultou na realización de moitas obras con esta temática, si o mantivo involucrado intelectualmente en conferencias, congresos e simposios até principios dos anos 50 (Giraudó, 2013: 13-14). A pesar da influencia exercida por Siqueiros na obra de Berni, non faltaron os “desacordos doutrinais” entre ambos, mais nunca estéticos nin no plano máis persoal da amizade. Malia este artista arxentino estar interesado en realizar pintura de exaltación, de denuncia, mantén que o modelo mexicano non era “exportábel”, xa que en Arxentina non se daban as condicións de ter muros públicos dispoñíbeis como acontecía en México. Propuña, por tanto, como modelo alternativo, elaborar composicións de grandes dimensións sobre tela. Con todo, produciuse nese período inicial dos anos 30 unha enraizada dialéctica entre o muralismo mexicano protagonizado polo seu máis significativo persoeiro, Siqueiros, e a arte mural arxentina, personalizada nestes autores como Berni que traballaron con el nun primeiro momento cóbado a cóbado.

---

<sup>51</sup>Antonio Berni (1905, Rosario – 1981, Buenos Aires) consolídase como un dos máis importantes muralistas arxentinos do século XX.

<sup>52</sup>Esta pintura mural, ao *fresco buono* e ao *secco*, abrangue 129 x 330 x 2 cms. Descoñécese a súa data de execución, mais calcúlase que puido ser feita entre o ano 1936, cando Berni realizou a súa primeira viaxe polo Noroeste arxentino, e o ano 1943, tras a súa segunda viaxe pola Puna.

En consecuencia, por unha parte, a difusión deste movemento nado en México débese maioritariamente aos esforzos imparábeis de Siqueiros, como acontece coa arte mural arxentina. Por outra parte, a incidencia do muralismo mexicano acadaun valor primordial por empurrar esta actividade noutros países de sudamérica a través, sobre todo, da súa ampla repercusión que se expande xaora por toda América, debido tamén aos traballos dos propios muralistas mexicanos noutros países. Diego Rivera exerce notabelmente a súa influencia no muralismo estadounidense, onde foi contratado para a construción de varias obras, por exemplo: *Alegoría de California* (Fig. 19) ou *La elaboración de un fresco* (Fig. 20), ambos realizados no ano 1931 en San Francisco; *La industria de Detroit* ou *Hombre y máquina* (1932-1933), montado no The Detroit Institute of Arts de Detroit; *El hombre en la encrucijada, mirando esperanzado a un futuro mejor* (1932), elaborado en New York<sup>53</sup>, etc. Asenta así a súa pegada sobre muralistas norteamericanos cos que comparte o seu traballo, significativamente Víctor Arnautoff, Thomas Hart Benton e Ben Shahn. Orozco tamén desenvolve murais no país estadounidense, en lugares como o Frary Hall do Pomona College en Claremont, na New School of Social Research de New York, ou na Barker Library no Dartmouth College. Súmanse a estes os realizados por Siqueiros en Los Ángeles, como *Mitin en la calle* ou *Un mitin obrero* (1932).

Ante todo, o muralismo mexicano alcanza unha importante magnitude e monumentalidade. Supón o albor da arte mural no século XX dun xeito netamente decisivo noutros países, aínda sen se tomaren na maioría dos casos os trazos particularizadores dos seus murais, nin tampouco o forte contido revolucionario que o converte nun movemento único.

## 1.2. O muralismo arxentino e as tentativas de renovación

La pintura es mi medio de expresión y quiero alcanzar con ella la mayor fuerza y calidad posible.  
 Outubro, 1937/ Buenos Aires  
 [Antonio Berni, *Crítica* (fragmento)].

O muralismo arxentino encádrase como o obxecto de necesaria abordaxe para contextualizarmos a nosa investigación, dada a inserción de Seoane no seu seo e a concentración da case totalidade da súa produción mural en Buenos Aires. Partindo deste

---

<sup>53</sup>Este mural é destruído pola forte polémica que supón a representación de Lenin, aínda que posteriormente o seu autor consegue reproducir unha nova versión deste en México.

feito, desenvolvemos unha breve panorámica da historia do mural nesta cidade desde o século XVIII até a actualidade<sup>54</sup>, deténdonos especialmente no período que nos interesa: o século XX.

Nun comezo, este xénero aparece ligado na capital arxentina á decoración no ámbito eclesiástico desde a primeira metade do século XVIII. O mural máis antigo dos conservados ubícase na Iglesia del Pilar, elaborado ao fresco no ano 1735. Co mesmo carácter ornamental concíbense diversas obras en edificios públicos, como son os murais da autoría de Jean Léon Pallière<sup>55</sup> no Coliseo Argentino arredor do ano 1804, demolido no ano 1873, desaparecendo así os seus frescos. Cara a fins do século XIX o pintor italiano Francesco Paolo Parisi<sup>56</sup> monta as pinturas murais da Catedral Metropolitana cunha técnica consistente na mestura de cores con cera fundida. Tamén outro artista da escola italiana, Nazareno Orlandi<sup>57</sup> desenvolve a súa obra en históricos edificios de carácter público, como o Cine Teatro Grand Splendid, o Salón Dorado de La Casa de la Cultura, o Colegio Mariano Acosta etc. En xeral, esténdense polos edificios da urbe os murais decorativos e as ornamentacións de salóns. As escolas italiana e francesa coas súas temáticas van marcando as correntes estéticas da xeración dos 80, a arquitectura da *Ecole des Beaux Arts* de París e a *Argentina del Centenario*. Producíase un traballo conxunto de arquitectos, decoradores muralistas, deseñadores de vidreiras, pintores... Neste momento sitúanse as decoracións do artista catalán Josep María Sert i Badía<sup>58</sup> no Palacio Pereda –actual embaixada de Brasil–, os frescos do Palacio San Martín, as vidreiras do Teatro Colón e do Palacio Paz, todas de acentuada magnitude. Os murais da última etapa dese século, tanto interiores como exteriores, desenvólvense en moitos edificios do estilo *Art Nouveau* francés. Acadan un valor elevado as obras continuadoras das vertentes do Modernismo Catalán e a Secesión Vienesa, especialmente representados por Julián García<sup>59</sup>. A *Art Nouveau* proporciónalle unha especial achega ao conxunto paisaxístico da

---

<sup>54</sup>Dado o carácter sintético que estamos a procurar, baseámonos para esta presentación fundamentalmente na recensión histórica posibilitada no recurso web oficial do goberno de Buenos Aires sobre os murais da cidade, mais sempre contrastando e completando os seus datos con outras fontes complementarias.

<sup>55</sup>Jean Pierre Léon Pallière Grandjean Ferreira (1823–1887) é un pintor nado en Río de Janeiro pertencente a unha familia de artistas franceses.

<sup>56</sup>O pintor Francesco Paolo Parisi (1857–1948) natural de Tarento (Italia), destaca tamén pola elaboración de retratos e paisaxes. Combina a súa faceta artística co perfil de docente, fundando no ano 1890 unha academia de notábel importancia no medio porteño.

<sup>57</sup>Nazareno Orlandi (1861–1952), orixinario de Ascoli (Piceno, Italia), en Arxentina dedícase á pintura de cabaleta e á grande decoración como muralista.

<sup>58</sup>O pintor barcelonés Josep María Sert i Badía (1874–1945) acada un notábel éxito internacional grazas á súa produción muralística, produto de numerosos encargos para obras públicas e privadas.

<sup>59</sup>O arquitecto e construtor arxentino Julián Jaime García Núñez (1875–1944) é un dos máximos expoñentes da corrente da *Art Nouveau* en Arxentina.

cidade, abranguendo as ornamentacións de fachadas e muros interiores con cerámicas, relevos escultóricos, vidros pintados etc.

A comezos do século XX a *Art Nouveau* fica á marxe coa chegada doutras expresións vangardistas. En particular, no contexto arxentino dos anos 20, desde a escena da vangarda de intelectuais, escritores e artistas pensábase nunha liña americanista. Europa seguía a ser un lugar de aprendizaxe e de encontro con outras culturas do mundo a través dos grandes museos, mais tamén representaba o academicismo. A idea de emancipación americana empezaba a se difundir por toda América e os artistas e intelectuais comezaban a viaxar polo continente. Antes de regresar de Europa, os artistas arxentinos Emilio Pettoruti<sup>60</sup> e Xul Solar<sup>61</sup> tiñan un proxecto americanista en mente. Parafraseando *grosso modo* a Victoria Giraudo, Pettoruti avogaba no seu país pola tentativa de formar unha arte decorativa americana baseada na utilización de elementos da arte primitiva propia, partindo da arte incaica e azteca como fonte inesgotábel de motivos, vendo no gaúcho unha figura esencialmente decorativa. Xul afirma no ano 1921 estar canso de Europa e da súa civilización, decantándose por un proxecto americanista integral, tanto a nivel teórico como práctico. No 1926 Alfredo Guttero<sup>62</sup> inclinábase, como mellor opción, por recorrer ás grandes capitais e cidades do Sur e de América do Norte. Figari<sup>63</sup> sostén a necesidade de crear unha produtividade autóctona, posto que para lograr unha cultura propia considera imprescindible deixar de copiar os modelos alleos, algo chave para unha arte *nativista*. Á vez que, Oliverio Gironde<sup>64</sup> realiza no ano 1924 unha viaxe a Europa vía o Pacífico con estadias en Chile, Perú, Cuba, México e Nova York, considerándoa unha misión de confraternidade artística para o intercambio de producións, revistas e libros, ideas, poesía e arte (Giraudo, 2013: 15).

A partir do ano 1930 florece no país a arquitectura e o influxo da *Bauhause* tómanse, á súa vez, outros aportes racionalistas da década dos trinta. Así mesmo, irrompe con forza o movemento mexicano con Siqueiros á cabeza, como xa referimos, a prol da expansión da arte mural coa consigna “abaixo a pintura de cabaletel”. A partir de aí, vanse sucedendo unha serie de acontecementos e obras. Primeiramente, as vinculadas co ímpeto das tentativas siqueirianas en Arxentina, materializadas na construción de *Ejercicio plástico*, e logo

---

<sup>60</sup>Emilio Pettoruti (1892, La Plata, Arxentina – 1971, París), recoñecido pintor arxentino.

<sup>61</sup>Oscar Agustín Alejandro Schulz Solari (1887–1963), máis coñecido como Xul Solar, é un artista vinculado á vangarda porteña dos anos 20, dedicado á pintura, escultura, escrita e mesmo inventor de “idiomas imaxinarios” arxentinos.

<sup>62</sup>Alfredo Guttero (1882–1932) correspóndese cunha figura arxentina chave na historia da arte.

<sup>63</sup>O pintor, avogado, xornalista, político e escritor uruguaio Pedro Figari Solari (1861–1938) destaca na pintura de Latinoamérica pola súa vontade americanista.

<sup>64</sup>Octavio José Oliverio Gironde (1891–1967), é especialmente coñecido por ser un poeta arxentino vinculado á vangarda porteña dos anos 20.

seguidas das propostas e das obras dos muralistas inicialmente inspirados pola corrente dese artista mexicano, como acontece con Berni. Posteriormente, entre os feitos máis destacados, lévase a cabo a creación do Taller de Arte Mural. E, por último –no que a nós máis nos atinxe–, orixínanse as dúas tentativas de renovación deste xénero, por unha banda, o conxunto mural da Galería do Pacífico, produto do mencionado Taller, e por outra banda, as composicións de similar relevancia da Galería Santa Fe.

Concretamente, no ano 1943, a Sociedade Hebraica Argentina concédelle a Urruchúa<sup>65</sup>, Berni e Spilimbergo<sup>66</sup> a construción dun mural nas súas instalacións, tras gañaren o concurso cos seus bosqueños<sup>67</sup>. Trátase de distintas composicións non unidas na súa totalidade, senón colocadas de xeito separado no edificio. Os frescos da autoría de Berni, *Los grandes músicos* ou *Las artes* (Fig. 21), posúen características máis alegóricas. O traballo para a Sociedade Hebraica constitúese como o antecedente á creación do Taller de Arte Mural que terá lugar no ano seguinte, 1944. Castagnino<sup>68</sup> súmase a Spilimbergo, Berni e Urruchúa para conformaren este proxecto. Esta organización ten a finalidade de desenvolver unha arte colectiva e pública coa que acadar a máxima dimensión posíbel, “para dedicar una parte de sus actividades al arte mural” (Seoane, 1974: s/p). No 1945 os arquitectos José Aslán e Héctor Ezcurra encárganlles a decoración da cúpula para a remodelación do edificio comercial Galería Pacífico, inaugurado en 1946. Para este proxecto contan tamén co traballo mural do galego Manuel Colmeiro<sup>69</sup>, e até contan coa colaboración de Leopoldo Torres Agüero<sup>70</sup>. O escultor Falcini aínda que non chega a participar segue de preto todo o proceso, entusiasta nesa altura como os seus compañeiros da obra de Siqueiros e defensor das súas polémicas conferencias en Amigos del Arte, atacadas por partidos doutras escolas artísticas<sup>71</sup>.

---

<sup>65</sup>Demetrio Urruchúa (1902, cidade de Pehuajó, Provincia de Buenos Aires – 1978, Buenos Aires), artista plástico arxentino que destaca no panorama muralístico do século XX.

<sup>66</sup>Lino Enea Spilimbergo (1896, Buenos Aires – 1964, Unquillo-Córdoba), destacado muralista e grabador arxentino. Sitúase como un dos grandes mestres da arte arxentina no século XX.

<sup>67</sup>Anteriormente, estes artistas xa traballaran en equipo. Por exemplo, no ano 1939 Berni executara xunto con Spilimbergo dous grandes paneis decorativos para o Pabellón Argentino de la Exposición Internacional de Nueva York, *Agricultura y Ganadería*, posteriormente destruídos.

<sup>68</sup>Juan Carlos Castagnino (1908, Mar del Plata – 1972, Buenos Aires) é un destacado pintor, debuxante e arquitecto arxentino.

<sup>69</sup>O pintor galego Manuel Colmeiro (1901, Pontevedra – 1999, Vigo) participa activamente no círculo de artistas exiliados galegos e españois de Buenos Aires, en contacto directo con Seoane. Ao igual que este posúe a dobre condición de emigrado e desterrado, posto que emigra aos doce anos coa familia á capital Arxentina, a onde regresa ao estalar a guerra española. O mundo popular de Galiza e as súas paisaxes están omnipresentes na temática da súa pintura. Este tema tampouco o abandona ao se instalar no ano 1950 en París.

<sup>70</sup>Leopoldo Torres Agüero (1924, La Rioja, Argentina – 1995, París) pintor, escultor e ensaísta arxentino, foi alumno do grande artista Lino Enea Spilimbergo. Viviu en Xapón e nos anos sesenta trasládase a París. Na súa etapa arxentina a súa obra aínda non era totalmente abstracta.

<sup>71</sup>Seoane indica que nese momento Falcini xa realizara independentemente algúns grandes relevos en edificios privados.

Nas imaxes creadas ao fresco para esta galería prevalece un realismo fortemente simbolista. O conxunto constitúese como unha obra magna, exuberante, envolvente que, por un lado, parece absorbernos e empequenecernos como persoas, mais, por outro lado, demóstranos a magnitude expresiva que é capaz de conseguir o ser humano coa súa creatividade, concretamente os artistas-muralistas cos seus medios e técnicas. Non esaxerariamos en exceso se afirmamos que lembra á capela sextina de Miguel Anxo, envolvente, tamén con tonalidades azuladas e agrisadas, de carácter universal. As novidades introducidas para a elaboración da cúpula da Galería Pacífico atribúense ao uso da caseína de rápido secado e á utilización das regras flexíbeis. Estes cinco muralistas logran a unidade temática basicamente grazas ás afinidades da súa formación e das súas ideas. Porén cada un dos pintores proporciona a súa achega ou experiencia, o cal desemboca nunha obra de gran envergadura. Neste sentido, o labor de Spilimbergo resulta chave por se ocupar da xeometrización da cúpula e loitar pola procura dunha liña harmónica de cohesión entre os distintos paneis. O conxunto réxese por un simbolismo e unha alegoría caracterizadoras, arredor das forzas esenciais da natureza e do home. Os temas desenvolvidos son: *El dominio de las fuerzas naturales* (Fig. 22), da man de Spilimbergo, ubicado cara a zona de San Martín; *El amor* o *La germinación de la tierra* (Fig. 23), da autoría de Berni, que abarca o sector da rúa Viamonte; *La vida doméstica* ou *La ofrenda generosa de la naturaleza* (Fig. 24), da autoría de Castagnino, en dirección á rúa Florida; *La fraternidad* (Fig. 25), por parte de Urruchúa, abrangue o sector da Avenida de Córdoba; por último, *La pareja humana* ou *El amor maternal* (Fig. 26), obrada por Colmeiro no tímpano da cúpula. Para Seoane estas imaxes deseñadas por Colmeiro son un canto lírico, un mar mitolóxico galego e unhas espléndidas figuras campesiñas no seu traballo (Seoane, 1996i: 416). Consegue reflectir a serenidade da súa pintura ao óleo, ou en definitiva acada pola construción, o debuxo e a cor, todo vigor alcanzado na súa pintura de cabaleta (Seoane, 1996h: 150). Berni plasma unha parella de namorados abrazados sobre a terra e tres homes entre xirasoles canas de azucre, en alegoría á xerminación da terra, un personaxe dourado en alusión á presenza solar e unha muller núa en representación do nacemento. Urruchúa reflicte a fraternidade mediante un forte dramatismo. Na totalidade do seu conxunto, o campesiñado acada un valor heroico, baixo un acentuado teor simbólico, até enigmático. Aínda que está presente a función social, o forte carácter alegórico contrarresta en parte o realismo de corte social que estaban a practicar e a defender eses autores. Se callar, hai que procurar a explicación en certas causas externas ou mesmo alleas a estes artistas, tal pode ser a demanda dunha temática solicitada ou imposta —a cal non se sabe con certeza se a houbo ou non—, así como o contexto político: por



un lado, os artistas poderían ter medo á represión pola súa ideoloxía marxista ou mesmo comunista, nun momento que se sitúa no ámbito local dentro do primeiro goberno de Perón e, a nivel mundial, xusto tras a finalización da Segunda Guerra; inclusive até poderían estar a desenvolver unha linguaxe totalmente universal e simbólica que non os comprometese politicamente coa finalidade de evitaren represalias como a destrución da obra. Mesmo o feito de se contextualizar nese período posterior ao conflito bélico xustifica a escolla de querer resaltar ante todo o asunto da humanidade. En definitiva, unha vez finalizado o conxunto arquitectónico inaugurase ao ano seguinte do seu encargo, en 1946, conseguindo esa grande cúpula o recoñecemento de Monumento Histórico Nacional. No ano 1992 incluíronse neste edificio os acrílicos sobre soporte ríxido da autoría dos artistas Carlos Alonso e Rómulo Macció, mais os óleos –tamén sobre soporte ríxido– montados por Josefina Robirosa e Guillermo Roux.

Na etapa de execución desta obra e mais da integrada na Galería Santa Fe elaborada uns anos máis tarde, existía unha escaseza de arte mural no país arxentino. Con estes dous proxectos os artistas querían lanzarse á arte pública dun modo plenamente decisivo, cun afán totalmente renovador que respondese ás arelas que viñan demandando. Seoane ocúpase de deixar claro, no seu libro dedicado á arte mural e á ilustración, que os murais feitos para a Galería Pacífico polos cinco artistas foron os primeiros na renovación muralística arxentina, sendo a partir deles cando outros pintores, entre os que está el propio, efectúan numerosas obras que se encontran diseminadas por toda a cidade de Buenos Aires, “aparte de outras que esos mesmos pintores ejecutaron en el interior del país, o de las que vinieron haciendo artistas del interior sin que unos y otros hubiesen encontrado eco debido a esa obra” (Seoane, 1974: s/p). Así, por unha parte, a execución mural nesta cúpula marca un devir “refundador” do xénero no país que, marcará a elaboración doutros moitos murais, axudando dalgún xeito a potenciar esta actividade, o papel colaborativo dos artistas cos arquitectos e enxeñeiros, as demandas destes para contar coas obras artísticas dos muralistas nos seus proxectos, aínda que tamén orixinando traballos illados de muralistas que pola súa conta se estenden por toda a capital e todo o país.

Canto á segunda tentativa renovadora, correspondente coa da Galería Santa Fe, débese de novo ao encargo dos arquitectos José Aslán e Héctor Ezcurra no ano 1953. Participan nesta un colectivo de artistas constituído polo propio Seoane, Batlle Planas<sup>72</sup>,

---

<sup>72</sup>A obra do pintor Juan Batlle Planas (1911, Torroella de Montgrí, Girona– 1966, Buenos Aires) está ligada ao surrealismo. Adopta, así mesmo, un estilo neofigurativo con contido de índole simbólico, tomando tinturas neorrománticas, converténdose nunha das personalidades máis relevantes do mundo artístico arxentino.

Gertrudis Chale<sup>73</sup>, Raul Soldi<sup>74</sup>, Noemí Gerstein<sup>75</sup>, Leopoldo Presas<sup>76</sup> e Leopoldo Torres Agüero. Esta intervención plástica implica distintas creacións destes artífices con trazos moi persoais, proxectadas tanto nas paredes como nos teitos de distintas zonas do edificio. Batlle Planas realiza o fresco que realza o antigo logotipo da galería, e outros dous na bóveda de acceso pola Avenida Santa Fe, nos que perfila con acentuado esquematismo os seus personaxes barbudos e proféticos. Tamén no mesmo acceso á dereita, Noemí Gerstein monta as reixas de ferro forxado para representar os obreiros en plena actividade durante a construción do edificio, expresando deste xeito a figura humana cos mesmos materiais da era industrial. Gertrudis Chale, pola súa parte, configura mediante a técnica do fresco a imaxe do indio –tema constante da súa pintura. O caso de Raúl Soldi resulta máis curioso. Por un lado, executa un mural en espiral na cúpula central da galería de índole fortemente ilustrativo; posto que vai describindo e evocando, a partir dun manequín nu, as escenas cotiás vinculadas coas actividades da propia galería e os obxectos que alí se poden encontrar: grupos pictóricos ilustrando moda, as reunións no xardín, a lectura, o mobiliario do fogar, os xogos, o vestido de noiva, a música etc. Este mural foi restaurado no ano 1989 por Salvador Benjuya<sup>77</sup> baixo a supervisión de Soldi –traballos en horario nocturno que se prolongan tres meses. Por outra parte, este pintor crea para a galería outros frescos. Este é o caso do mural datado do ano 1950, xa existente cando Aslán e Ezcurra inician os seus traballos no ano 1953. Soldi pintárao como homenaxe á súa moza, que residía enfrente. Durante anos permaneceu á vista do público, mais logo estivo oculto por carteis publicitarios. Por fin, é rescatado á vista de todos no ano 1988. O seu deterioro corrixiuse grazas, unha vez máis, aos labores de restauración de Benjuya. Leopoldo Presas e Torres Agüero deseñan conxuntamente a obra de fondo azulado, tamén ao fresco, situado na bóveda de canón corrido que abrangue todo o ancho da galería –en camiño cara a Marcelo T. de Alvelar. As imaxes do mural de Agüero presentan unha maior abstracción, ao igual que os seus tres mosaicos de estilo veneciano situados na parede. Este autor exprésase cun carácter figurativo, próximo ao estilo de Seoane,

---

<sup>73</sup>A pintora e debuxante Gertrudis Chale (1909, Viena Austria – 1954, La Rioja, Argentina) destaca de forma particular polo seu marcado estilo indixenista.

<sup>74</sup>De recoñecida traxectoria internacional no campo das artes plásticas, Raúl Soldi (1905–1994, Buenos Aires), posúe unha vasta e variada obra.

<sup>75</sup>A artista plástica Noemí Gerstein (1908–1996, Buenos Aires), debuxante e escultora, foi a primeira muller nomeada membro da Academia Nacional de Bellas Artes de Arxentina.

<sup>76</sup>O pintor e debuxante Leopoldo Presas (1915–2009, Buenos Aires) iniciou os seus estudos na Academia de Bellas Artes, retomándoos con Spilimbergo. Foi un dos fundadores do Grupo Orión no ano 1939. Obtén o Gran Premio de Honor do Salón Nacional de 1959 e o Premio Palanza no ano 1963. A súa arte caracterízase por unha práctica estética diversa.

<sup>77</sup>O pintor Salvador Benjuya (1932–2003, Buenos Aires), discípulo de Spilimbergo e Castagnino, restaurou murais como o da Capela de Santa Ana de Glew, no sur do Gran Buenos Aires.

no pequeno fresco da bóveda de acceso pola rúa Marcelo T. Alvar, situado en acompañamento harmónico co mural *Figuras* (1954) (M. 3) do noso muralista. Torres Agüero e Seoane crean, por conseguinte, unha composición plástica cohesionada, cuxa inspiración radica nos relatos medievais do seu libro *Tres hojas de ruda y un ajo verde* (1948). A pegada artística deste último está integrada na Galería Santa Fe coa fermosa homenaxe musical de ambientación medieval titulada *Los músicos* (1953) (M. 2) situada no teito en bóveda. Nesta obra predomina o grafismo do debuxo con trazos negros sobre os planos de cores intensas que exaltan a liña, concordando co estilo persoalmente caracterizador dos seus murais.

Esta segunda tentativa de renovación da arte mural arxentina, consolídase dun xeito puramente diversificado, onde se percibe a maneira en que o estilo persoal de cada artista resulta compatíbel na procura dunha unidade ben lucida do edificio. Combínase a recreación de tempos pasados con momentos presentes. O realismo fúsióname, asemade, co alegórico. Téndese no seu conxunto a un estilo sinxelo e dinámico. Predominan os matices tonais cálidos, contrastados cos azulados, grises ou tons augados, tal demostran de xeito significativo as obras de Batlle Planas, de Leopoldo Presas e Torres Agüero, ou Gertrudis Chale. Salienta moi especialmente o contraste desas tonalidades coa intensidade do vermello nas creacións de Raúl Soldi e nas de Seoane, por exemplo, ou mesmo nas de Noemí Gerstein.

Seoane insiste, agora xa no relativo ás composicións da Galería Santa Fe, en que “a partir de estas obras fueron muchas las que se sucedieron hasta la fecha” (1974: s/p). Marcou, por tanto, un novo impulso no devir do muralismo no país. Particularmente, os magníficos resultados artísticos acadados por el nesta galería con *Los músicos* (M. 2) e *Figuras* (M. 3), mostra dun excepcional dominio na valía muralística, provocan unha sucesión de encargos de grande relevancia, situándoo nunha posición nuclear dentro da arte mural arxentina.

En paralelo, nese século XX, seguen outro camiño totalmente diferente as propostas de Benito Quinquela Martín, entre as que salienta a súa tentativa de policromar La Boca, barrio pintoresco para Seoane composto na súa maioría por inmigrantes xenoveses, “al que el pintor quiso añadir nuevos motivos de diferenciación con respecto al resto de la ciudad, haciendo que se pintasen con colores puros y contrastados, fachadas, vehículos, cordones de veredas y hasta los troncos de los árboles” (Seoane, 1974: s/p). O noso artista sen xulgar o valor da obra do artista boquense, subliña a súa tentativa colorista de acordo, probabelmente sen o propor, coas esixencias cromáticas de moitos artistas da época e respondendo á necesidade da cor que o home sente na cidade moderna, lamentando a escasa fortuna crítica

desta acción pictórica e o esquecemento deste transgresor creador por parte dos estudosos de arte arxentina.

Nese momento, prodúcese, ademáis, unha temática combativa representada sobre todo nos traballos de Ricardo Carpini, nos que crea figuras humanas fortes e loitadoras en ambientes laborais do tipo do da fábrica. Así mesmo, o Grupo Espartaco influenciado polo pintor brasileiro Cândido Portinari, a prol dunha arte revolucionaria latinoamericana de total liberdade expresiva. Simultaneamente, Carpini aplica á súa obra algúns dos principios xurdidos na década dos trinta da revolución mexicana. Salientan, á súa vez, os múltiples murais cerámicos de características únicas que se foron realizando en distintas liñas do metro desde 1990 até anos máis recentes por distintos artistas –desde Mildred Burton, Diego Perrotta, Luis Benedit, Crist, Margarita Paksa, Marcia Schvartz e Guillermo Roux, até Fernando Allievi ou Hermenegildo Sábat. A Galería San José Flores amosa a obra de Enrique Policastro, Castagnino, Urruchúa e Spilimbergo. Tamén no importantísimo Teatro General San Martín encontramos as enormes producións de Juan Batlle Planas, Juan Ballester Peña, Carlos de la Cárcova, José Fioravanti e Seoane. Este último está presente en moitos proxectos colectivos ou individuais situándose nun posto destacado no panorama do mural no país, de tal maneira que, desde os medios de comunicacións institucionais (e non só) é considerado de xeito significativo como un dos muralistas de maior produción.

En todo este período, as institucións arxentinas interiorizan o feito de ser a arte mural, polas súas dimensións e a súa ubicación no espazo arquitectónico, un medio de transmisión socio-cultural, ao se inserir nun ámbito de exposición pública para mostrarse ao grande público; un elemento totalmente enriquecedor, e inclusive necesario, para achegar valor patrimonial e cultural incalculábel á cidade e, por extensión á totalidade do país. É así que un número elevado de rúas ou avenidas da capital contan con edificios públicos, aínda que tamén privados, que integran na súa arquitectura unha obra desta índole, dun artista ou de varios de forma totalmente cohesionada. Así, a cidade posúe unha nómina elevadísima de creacións muralísticas da máxima variedade e diversidade desde as máis antigas ás máis recentes. Na actualidade, o muralismo arxentino experimenta unha variación na súa linguaxe e na súa temática, a prol dun carácter artístico totalmente urbano. Incorpora a representación de imaxes da cultura cidadá. Créanse abstraccións, *graffitis*, caricaturas, representacións de personaxes do mundo do cómic e da historieta, e sinais representativos de distintos grupos muralistas.

Insistimos en que a figura de Seoane acada un protagonismo fulcral no panorama da arte mural arxentina. Pasa a formar parte dese círculo de artistas dedicados á actividade

plástica no muro. Crea obras en colaboración con eses compañeiros do terreo cultural e artístico do país. É recoñecido por esta faceta nos medios de comunicación arxentinos. A súa inclusión nese mundo detéctase na conversión de pensamentos ou concepcións, relativas a esta actividade, comúns con certos creadores dese ambiente. É así que, escribe sobre os murais da Galería Pacífico e dos seus autores, resaltando a Colmeiro<sup>78</sup>, tamén arredor das figura dos pintores Castagnino e Berni<sup>79</sup>. Dese xeito, denuncia o abandono das creacións de Castagnino na Galería del Centro –onde se encontran tamén as súas composicións elaboradas no ano 1960 *Homenaje a Guamán Poma de Ayala* (M. 25), *Figuras en reposo* e *Campesinas trabajando* (M. 26). Considera este feito unha vergoña que lle reprocha ás institucións públicas e aos encargados das galerías onde estes se integran: o esquecemento da obra dun dos muralistas máis importantes do país, con maior produción muralística. Unha extensa obra nacida da consideración de Castagnino de que mediante o muralismo estimulaba o amor á arte no pobo, ideal co que comunga Seoane, a pesar desa realidade indiferente para coas obras de arte murais. Para irmos rematando esta pequena conexión do autor con ese núcleo artístico, centrámonos en Berni. A pesar, de orixinaren unha arte de trazos moi distintos; úneos (soamente) igual ou similar afán popular non seus propósitos, segundo se encarga de expresar o propio Seoane (1996f: 354). Admira especialmente os seus *collages*, reivindicándoo en calidade dun dos grandes pintores arxentinos que máis sostidamente propón unha arte realista ao servizo do pobo, un dos artistas máis cultos cunha grande curiosidade intelectual.

Finalmente, dos artistas mencionados cos que traballa directamente, partilla con eles tamén certos trazos ben perceptíbeis. Destacamos, en común con Batlle Planas, a utilización recorrente da fantasía e da imaxinación. Sobre todo, con Torres Agüero aproxímase a nivel estilístico, formal ou mesmo cromático. Os seus estilos parecen fusionarse na creación da bóveda na que interveñen conxuntamente na Galería Santa Fe. Considerámola pois, produto dunha propositada similitude ou confluencia formal por parte destes dous autores, propiciando un resultado creativo no que resulta difícil chegar a diferenciar a escena realizada por un coa deseñada polo outro –de non ser, claro, polo indicativo das sinaturas autorais.

---

<sup>78</sup>O artigo «La pintura mural de Manuel Colmeiro en las Galerías del Pacífico», publicado no ano 1946 por Seoane no número 401 de *Galicia. Revista del Centro Gallego de Buenos Aires*.

<sup>79</sup>Referímonos, respectivamente, á publicación «El pintor Castagnino» (1974, revista *Gente*, Buenos Aires) e ao escrito «El pintor Antonio Berni», texto mecanografiado achado entre os manuscritos de Seoane e datado en maio do ano 1974, do cal se descoñece onde se publicou. Estes dous están recompilados por Lino Braxe e Xavier Seoane no volume *Luis Seoane, textos sobre arte* (1996, Consello da Cultura Galega).

### 1.3. Da tentativa dun muralismo galego. O exilio ou a emigración e as arelas da creación muralística

Galicia: caracola de vientos y nostalgias; saudade.  
Caracola que alguna divina y remota pleamar olvidó  
en las arenas del oeste, un día hermoso en el que  
el gran Hércules rondaba nuestros litorales,  
coronado de rosas marineras.  
Agosto, 1943/ Vigo  
[Urbano Lugrís, «Retorno al mar»].

Para Seoane resulta un punto de partida fundamental a xa mencionada necesidade producida nos anos trinta en Galiza a prol da consolidación dun muralismo galego, ao tempo que insiste na achega de tres pintores na década dos vinte: Castelao, Felipe Bello Piñeiro e Camilo Díaz Baliño. Concretamente, nos dous artigos «Pintura mural en Galicia. Modernismo»<sup>80</sup> e «Sobre a miña achega á arte mural»<sup>81</sup>, ocúpase de proporcionar con moita incidencia unha panorámica do xénero en Galiza, partindo desas dúas décadas de comezos do XX e dando conta dalgún caso posterior. Antes de máis, consideramos que o feito de Seoane ter escrito reflexionando sobre a plástica mural galega mostra, por un lado, a preocupación do autor por deixar constancia documental desa situación e das obras producidas, así como implicitamente de reivindicar dalgún xeito a arte mural galega.

Eses tres pintores que acabamos de mencionar con obras murais correspondentes ao gusto da época nos anos vinte, son para Seoane o precedente fundamental no relativo á arte mural da contemporaneidade galega. Castelao fixo murais pintados ao óleo nuns grandes paneis en teas para o Hotel Balneario de Mondariz por encargo de Enrique Peinador<sup>82</sup>, conservados no depósito da Academia Galega, xa en mal estado na segunda metade do século XX. O noso artista alude ademais a un mural realizado polo autor rianxeiro para o Casino da Estrada.

Tamén se integra noutro casino, neste caso no de Ferrol, a obra muralística de Bello Piñeiro, caracterizada por unha inspiración moi persoal, que salienta con pormenor o noso

---

<sup>80</sup>Este texto foi elaborado polo autor para ser pronunciado na audición radial *Galicia emigrante* o día 15 do mes de xullo do ano 1967. Está recompilado no volume: Seoane, L. (1973): *Comunicacións mesturadas* (Vigo: Galaxia): 206-209.

<sup>81</sup>Publicado no ano 1974 no número 45 da revista *Grial* co título orixinal «Encol da miña aportación ao arte mural». Recollido posteriormente no libro baixo o coidado editorial de Lino Braxe e Xavier Seoane: Seoane, L. (1996): «Sobre a miña achega á arte mural», in *Luis Seoane, textos sobre arte* [Braxe, L. & Seoane, X. (ed.)] (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega): 412-417.

<sup>82</sup>Enrique Peinador, unha das persoas máis interesantes de comezos do século XX, segundo o refire Seoane. Foi un importante empresario pontevedrés, un filántropo galego, un destacado promotor cultural. Sucendendo ao seu pai como xerente do Balneario de Mondariz, converte este lugar nun importante centro cultural. Pertence ao Partido Galeguista e é socio protector do Seminario de Estudos Galegos.

autor por ser un exemplo importante da influencia do *Art Nouveau* no noso país<sup>83</sup>. Este conxunto integrado nas paredes e bóveda do casino consolídase na maneira dun canto a Galiza a través da súa flora máis característica –o castiñeiro, o carballo, o piñeiro, a xesta ou o toxo– estilizando as súas formas –as ramas, as follas, as flores–, moi ao xeito oriental como influencia notábel da referida tendencia do *Art Nouveau* (Seoane, 1973a: 208). Ese influxo percíbese na distribución das pinturas en círculos e rectángulos onde os elementos desa flora son moi sabiamente estilizados e convertidos en ornamento, en alternancia coas grecas que recordan as propias dos monumentos celtas. Déixase entrever algunha paisaxe galega mesturando realidade e fantasía, e até unha figura da arte popular, un *sanandrés* que remite ao San Andrés de Teixido, como símbolo máxico e propio das crenzas populares. O elemento paisaxístico cínxese por ceos escuros, montañas e figuras en ruínas, imprimíndolle un carácter romántico e nórdico que caracteriza, en palabras de Seoane, o cantábrico galego e a paisaxe invernal de Galiza (Seoane, 1973a: 208).

O notábel escenógrafo e pintor Díaz Baliño relata pictoricamente na capela dos Bermúdez de Castro en Viveiro a vida da beata Constanza de Castro “nuns paneles moi ben situados aproveitando ademáis algunhas partes dos muros pra ornamentar dita capela con escudos heráldicos” (Seoane, 1973a: 208). Tomando as descritivas palabras do estudoso José Antonio Durán a este respecto compárao cun: buscador de historias, lendas, tradicións e arqueoloxía, coleccionista romántico de calquera sorte de obxecto dotado de beleza, deu co corpo e a lenda da beata Constanza de Castro, cuxo «Poema» serve de argumento a unha das obras que espertan maior admiración, o mural da capela da Misericordia de Viveiro, infelizmente destruído (Durán, 1990: 18). Nesta obra móstrase tamén a influencia que exerce tardiamente en Galiza o *Art Nouveau*, sobre todo, no caso deste pintor dos epígonos dese estilo en Munich. Estas pinturas son, para o noso muralista, de notábel beleza, de contorno denso e pechado, como é característico dese estilo, e mostran moi claramente o talento de pintor e decorador do malogrado artista, lamentando o feito de ter perdido a vida cando máis se esperaba del. Díaz tamén elabora a decoración do Café Español de Santiago con temas de estudantes, porén esta desaparece pronto, posibelmente –pensa Seoane– por incuria das autoridades. Dese xeito, ao carón deses tres exemplos principais de maior magnitude, eses

---

<sup>83</sup>En xuño do ano 1925 Bello acorda coa directiva do Casino de Ferrol levar a cabo as decoracións murais dunha Sala da Sociedade, “A sala de conversacións”, tamén coñecida como “Pecera” porque nela se reunía parte da burguesía ferrolana. Amplía estas decoracións en dúas ocasións, no ano 1932 e 1935, para restaurar o feito anos antes e ampliar sobre tres alzados as pinturas, desde os teitos até uns zócalos de madeira. A obra estaría totalmente finalizada no ano 1936 (Mosquera Rodríguez, 1989).

artistas crean outras obras mais modestas e de menor transcendencia, como é o caso tamén dos pequenos murais que elabora Buxado na entrada da súa casa en Viveiro.

Nos anos trinta, en paralelo á etapa de formación de Seoane antes de fuxir á diáspora en Buenos Aires, o muralismo era obxecto de debate nos medios artísticos, feito ben natural, segundo López Bernárdez, tendo en conta que entre nós se estaba a desenvolver o movemento denominado *Os Novos*, “un fenómeno plástico que se sitúa nas coordenadas dos realismos de entreguerras, que tiñan unha vontade eminentemente social e que, xa que logo, na medida en que as condicións nacionais o facilitasen, pretendían levar adiante unha pintura muralística” (López Bernárdez, 2016: 32-33). Diferentes artistas galegos levan a cabo proxectos de murais tendo como referente o proceso paradigmático do muralismo mexicano e respondendo aos seus postulados, informados a través da revista *Forma*. Afirma Seoane que estes, entre eles Maside, estaban obsesionados polo auxe do muralismo mexicano e desexaban pintar nas paredes dos edificios públicos galegos, como o facían Orozco, Rivera e Siqueiros, episodios do pasado histórico de Galiza; ou no caso de Colmeiro, plasmar os traballos campesiños e mariñeiros, cantando nos muros unha épica que exaltase o pobo desa altura. Unha mostra deses propósitos correspóndense coas obras de Colmeiro para o Concello de Santiago a comezos desa década, nos que enxalza o mundo agrario. Esta vontade muralística tamén se percibe en óleos dese pintor como *Catástrofe na mina* (1934), nos que utiliza temas paralelos aos que realiza, por exemplo, Siqueiros, ou pinturas como as de Arturo Souto que decoran o Círculo das Artes de Lugo, así, a modo de exemplo, *Sachando* (1928).

Alén disto, os ensaios murais de Laxeiro, xa serodios como o do Café Moderno de Pontevedra (1940), seguen os principios estéticos do movemento renovador galego anterior á Guerra do 36. Por exemplo, este mural ao temple titulado *O manancial da vida*, en chave mitolóxica, está cargado dun forte contido iconográfico, cuxa interpretación xira arredor desa representación do principio vital fundamental deste pintor de Lalín: a importancia da cultura e concretamente da arte pictórica, tradicionalmente contempladas baixo a protección e patrocinio das musas, as cales alcanzan un significado alegórico nese conxunto plástico.

Malia que o exemplo mexicano funciona á maneira de modelo formal e temático, o contexto galego, a diferenza do mexicano, tampouco favorece que as propostas e ideais dos artistas cheguen a ser unha realidade relevante, nin que os proxectos deses anos trinta se leven á práctica por falta de mecenado (López Bernárdez, 2016: 33). Apunta Seoane o caso do malogrado Francisco Miguel, que por esa época regresaba de traballar en México no equipo de Siqueiros e antes no de Rivera. Porén, a experiencia valiosa que traía consigo



serviulle de moi pouco en Galiza, vivindo de facer *batiks* máis que da súa pintura, a cal nos últimos tempos da súa vida se aproxima ao realismo máximo.

Algúns creadores chegaron a facer un ofrecemento insistente e practicamente gratuíto, moitas veces véndose os seus proxectos ante un lamentábel rexeitamento ou incomprensión. Arturo Souto arredor do ano 1935 mostrábase disposto a traballar en calquera obra deste teor polo salario dun albanel –ofrecéndose, entre outros, ao Concello coruñés. Colmeiro, pola súa parte, deseñou uns proxectos para un posíbel mural cuxo tema se correspondía coa figuración dos traballos da Galiza rural, sen conseguir que se levase a cabo. Maside maduraba temas para levar ás paredes por se alguén particular ou algunha institución, algún día, lle solicitaba un encargo desa índole. A necesidade que tiñan de se expresaren dun xeito absoluto nos grandes muros ou paredes finaba coa incomprensión, nunha situación que frustraba os seus soños creativos. A causa de fondo desta situación radica maioritariamente na falta de compromiso por parte das institucións públicas –concellos, deputacións... Estas non solicitaban aos artistas traballos deste tipo. A Igrexa presentaba algunha posibilidade máis. Porén, producíanse casos paradoxais de contratación a artistas foráneos, como aconteceu para a representación en mosaico da «Última cea» no Mosteiro de Poio, onde intervén un artista checoslovaco, mentres os moitos artistas do país estaban ansiosos a “esmolar”. A demanda, por tanto, resulta case inexistente. Aínda así, algúns puideron conseguir con posterioridade os seus obxectivos e crear algún mural no país, contribuíndo coas súas obras á conformación dun xénero escaso en Galiza a pesar dos bos axentes cos que conta. Seoane, refírese, por exemplo, ao mural colectivo dunha taberna de Ourense executado por parte dos irmáns Quesada, Virxilio, De Dios, Pousa, probabelmente tamén por Manzano. Alén dos autores mencionados, deixan a súa pegada muralística en Galiza outros como Laxeiro, Urbano Lugrís ou Prego de Oliver.

Destaca neste sentidoo pintor surrealizante Lugrís por desempeñar unha grande obra muralista<sup>84</sup>, sendo esta actividade un aspecto decisivo do seu labor creativo. O especial mundo mariño das súas composicións prevalece nos moitos murais seus, entre os que recollemos: os de grandes dimensións que diseña para decorar os salóns do Gran Hotel de Vigo; o do ano 1954 integrado no Restaurante Nova Galicia da rúa compostelá do Franco<sup>85</sup>; o

---

<sup>84</sup>Recentemente, do 31 de marzo ao 3 de setembro do ano 2017, a sede da Fundación de Abanca na Coruña organizou unha exposición de entidade con moitos dos murais de Urbano Lugrís. Acolrida baixo o título *Lugrís paredes soñadas*.

<sup>85</sup>Deste mural explica Antón Patiño que posúe unha estrutura de marcada horizontalidade apropiada para a profusión de elementos narrativos que aparecen en distintas secuencias. Naqueles anos xa estaba totalmente definido o universo lugrisiano. Polo mural van desfilando, nunha especie de *ars combinatoria*, os seus elementos favoritos: cidades anegadas, praias desérticas con restos de naufraxios, xigantescas serpes mariñas

mural que inicia no verán do ano 1952 constituído por unha vista panorámica retrospectiva da cidade herculina, localizado na cafetaría Veccio da Rúa Real da Coruña; os frescos situados no Museo do Mar dos Massó en Bueu... Salientan, sobre todo, os famosos cinco murais ao fresco e mais un tríptico compostos no ano 1951 para a Casa de Pescadores de Malpica, con fermosas lendas poética que acompañan as imaxes, as cales detalla e analiza con rigor Antón Patiño (2008: 247-248). Asemade, ten realizado murais en Madrid –no Instituto de Cultura Hispánica arredor do ano 1952, no Restaurante Arrumbambaya na rúa Libertad con motivos gastronómicos–, no Hotel Pastor de Alacante ou en Portugal.

Algúns do grupo de artistas exiliados, pola súa parte, encontran maiores oportunidades neste aspecto no país de desterro. De modo colaborativo, no ano 1943 componse en Buenos Aires o mural *Refranes gallegos*, concretamente no restaurante La casa de la Troya, no que participa o propio Seoane ou Colmeiro<sup>86</sup>. Nesta urbe, Laxeiro traza o seu fermoso mundo en varias paredes da cidade, Maruxa Mallo configura no ano 1945 unha obra de tres corpos no vestíbulo do cinema Los Ángeles<sup>87</sup>, Colmeiro executa a extraordinaria obra da cúpula da Galería Pacífico. Seoane desenvolve unha multiplicidade de traballos, cantidade que contrasta co rexeitamento de máis dun dos seus proxectos en Galiza ou co feito de que os poucos realizados aquí fosen para as instalacións da industria de deseño cerámico das que é artífice. Tamén Colmeiro entre os anos 1958-1959 monta un mural de características formais similares ao da Galería Pacífico nun hotel de Vigo.

A Seoane gostaríalle que Colmeiro, dada a mestría demostrada por el na cúpula desa galería, cumprise o soño de ver realizada en Galiza a obra muralística que tanto anhelaba:

Algún día Colmeiro volverá a Galicia y los proyectos que él guarda en sus carpetas de frescos, serán una realidad. Podrá entonces ejecutar ese gran canto al hombre que nosotros vemos constantemente en su obra. Esas figuras de las que surgen algas y

---

destruíndo naves, litorais con cidades xeométricas de raizame metafísica, hieráticas gaivotas e sereas con ás, baleas e volcáns, construción metafóricas e arquitecturas de ensoño, barcos dispostos a renovadas aventuras oceánicas e un primitivo faro fumeante que parece unha homenaxe retrospectiva á Torre de Hércules da súa cidade natal. Cada secuencia é unha viñeta portentosa do característico mundo fabulado de Lugrís (Patiño, 2008: 245-246).

<sup>86</sup>Este café restaurante foi fundado polos Villaverde, ligados coa industria de Vilagarcía. Un deles, Elpido fora deputado, segundo sinala Seoane, e outro, Luís, pintor. Na composición plástica que albergaba participan, alén de Seoane e Colmeiro, Federico Ribas, o propio Luís Villaverde, á vez que, o escenógrafo valenciano Gori Muñoz que, pasou ao muro de acordo con Castelao, un dos seus debuxos do álbum *Nós*. Lamenta Seoane que, anos máis tarde quen compra o establecemento o primeiro que fai é borrar os murais, probabelmente, por parecerlle “pouco comerciais”.

<sup>87</sup>Dous anos antes, en 1943, a Casa Compté de Buenos Aires encárgalle a Mallo decoracións funcionais, plástica ornamental incorporada a téxtiles, murais, mobles e obxectos para edificios e vivendas. No ano 1947, establece contacto coa Fundación Rockefeller de New York e cos estudos cinematográficos Metro Goldwyn Mayer de Los Ángeles para realizar, en ambos, uns murais. Para desgraza da artista surrealista, ningún destes proxectos chega a ser realizado.

anémonas, quisiéramos que fuesen pintadas en los edificios más cercanos de los acantilados de nuestro mar, así como quisiéramos que esas maternidades y esos hombres erguidos descansando en viejos robles decoren muy pronto las escuelas y los edificios públicos de Galicia como lección de salud moral y también como recuerdo de un tiempo pasado que ni nuestros padres, ni los padres de nuestros padres, llegaron a conocer (Seoane, 1996h: 150-151).

Enténdese, consecuentemente, o xeito en que o desexo de Seoane por materializar as ansias muralísticas en Galiza sobrepasa o esquema do individual, isto é, o plano do estritamente persoal, estendéndose ás conquistas a nivel colectivo, da man dos grandes pintores galegos.

En contraste co silenciamento cultural e artístico ao que se vía sumida Galiza en grande parte do século XX –ligado directamente coa situación socio-política do réxime franquista–, a situación social e política de Arxentina ía permitindo a práctica da arte mural, no sentido en que os artistas eran contratados por moitos arquitectos ou enxeñeiros para a integración artística dos seus murais en instalacións públicas das máis importantes ou en certos edificios ou residencias privadas. Estamos pois, ante a dificultade de trasladar a Galiza un modelo propio de grandes núcleos urbanos, quer dicir, un fenómeno de enorme dimensión que se produce en urbes elevadamente populosas e con grandes espazos moi urbanizados, como acontece nas capitais de México e Arxentina, en confronto coa dimensión reducida das cidades galegas e dos espazos útiles para tal fin.

Ao noso parecer, a posibilidade “brindada”, dalgún xeito, pola vida do exilio pode consolidarse no senso dunha especie de alternativa para calmar, en parte, as súas necesidades de produción muralística. Aínda así, non substitúe de maneira algunha as arelas a prol da creación de murais no país de orixe. Constátase esta circunstancia no simple feito de non se desenraizaren de Galiza nas obras murais que elaboran na diáspora, isto é: todos eles beben –en maior ou menor medida– de elementos propios da tradición popular galega, de motivos, aspectos ou até de mundos singularizadores desta terra.

## 2. O universo conceptual da arte mural de Seoane: inquedanzas, formación e influxos

Ninguén tivo máis en conta a tradición, nin tivo máis inquedanza por abranguer o futuro, que Luís Seoane.  
2003, A Coruña  
[Isaac Díaz Pardo, «Seoane dende o século XXI» (fragmento)]

O complexo e, máis que completo, universo conceptual da arte mural de Seoane confórmase por un conxunto amplo de ideas e preocupacións, que o artista vai forxando a partir dos influxos e inspiracións que marcan a súa formación artístico-creativa. Todas esas inquedanzas son conectadas coherentemente á hora de manifestar os seus principios e, na medida do posíbel, de orixinar as súas producións, constituíndo así unha concepción e formación única e, aínda que de grande amplitude e variabilidade, ben cohesionada. Sabe conxugar a tradición máis antiga que atinxe á arte mural e o papel do artista na Idade Media coas demandas da integración artística do século XX, así como coas premisas máis rupturistas dos movementos *De Stijl* e *Bauhaus*, cos influxos vangardistas do neoplasticismo e construtivismo. É quen de combinar sagazmente a procura do sentido popular da cor coa defensa legeriana da prevalencia deste elemento. Estes e outros moitos aspectos que unen en xeral o popular, o tradicional e o moderno constitúen a súa excepcional formación, detallada a continuación en pormenor.

### 2.1. Recuperación da tradición medieval: a pintura mural románica e outras fontes de inspiración. A idea do artista como un artesán

la sensibilidad gallega tuvo su máxima expresión en la arquitectura y las esculturas románicas.  
1955, Buenos Aires  
[Conrado Além, pseudónimo de Luís Seoane, «Dos ejemplos de arte medievoal» (fragmento)].

Como punto basilar da súa concepción artístico-muralística, Seoane avoga pola recuperación da tradición da arte mural medieval a través de dúas vías distintas estreitamente conectadas –a primeira funciona como promotora da segunda–: a conservación e/ou recuperación do catálogo e restos de pinturas murais, para a difusión do seu coñecemento, estudo e consecuente revalorización da riqueza acadada por Galiza neste xénero na Idade Media; o necesario interese dos artistas por esas mostras antigas de enorme importancia cultural,

iconográfica, estética, arqueolóxica ou histórica, sen se restrinxiren unicamente ao (tamén necesario) estudo dos epigrafistas e paleógrafos.

O noso muralista é un exemplo desta preocupación levada á práctica na súa obra. Constitúen as súas fontes de inspiración, por un lado, as pinturas románicas que para el forman parte dese necesario catálogo que reivindica: as de Vilar de Donas, na provincia de Lugo, “cuio interés ademáis de artístico, moi importante, é de carácter documental polo tocado das donas representadas” (Seoane, 1973a: 206); as das ábsidas da igrexa de Santa María de Melide; en abstracto refire algunhas máis de igrexas e mosteiros onde se perciben restos de pinturas desaparecidas, especificando o caso da catedral de Mondoñedo e doutras que van aparecendo en capelas románicas. Dese conxunto pictórico sobresaen, á súa vez, as pinturas ubicadas nas capelas maiores da Catedral de Santiago de Compostela e da de Lugo, alén das pertencentes ás catedrais de Ourense e Tui. Por outro lado, a outra fonte de inspiración manexada son os miniados do *Diurnal de Fernando I e Sancha* da Biblioteca da Universidade de Santiago, mais os do *Tombo A* da catedral compostelá, alén dos Beatos. Confesa encontrar nos manuscritos medievais e nos seus miniados as orixes motivadoras do seu traballo.

En resumo, o influxo da fonda tradición medieval no muralismo do noso autor materialízase, por unha parte, na verticalidade das figuras e o seu hieratismo seguindo a lección dos mosaicistas bizantinos e, por outra parte, canto a utilización da pintura plana, sen matices, seguindo o xeito dos muralistas románicos. O noso autor recoñece abertamente nos seus ensaios que son estes os elementos formais que toma para esta actividade do raizame do medievo. A maiores, débese de incluír a relevancia que acada no seu traballo o tratamento de asuntos de recreación medieval, como mostra da súa profunda atracción pola Historia de Galiza, sobre todo por este período que representa, para alén de nalgúns dos seus murais, en multiplicidade de obras de todos os campos creativos nos que desenvolve a súa produción.

Interésalle o papel da arte e do artista na Idade Media, sobre todo no relativo ao perfil poliédrico que acostumabanposuír, dedicados á elaboración de máis dunha vertente das artes plásticas. Inclínase, ansiosamente, pola integración e unificación artística característica desa etapa, no senso de que gustaría “que la arquitectura moderna regresase a la antigüedad, a la Edad Media en cuanto al sistema de trabajo y volviesen a colaborar, arquitectos, pintores y escultores” (1974: s/p); engadindo que nesa época a finalidade da obra unía a uns e outros, sen existir aínda unha independencia das artes, senón que estaban totalmente integradas. Así, Seoane establece unha relación directa entre distintas manifestacións plásticas. Ese é o caso da arte mural e da ilustración, ao considerar que probabelmente moitos dos miniaturistas dos

códices fosen tamén os artífices das pinturas murais de ámbito eclesiástico, monástico ou catedralicio. Non escolle por acaso este exemplo, senón que con el xustifica no seu libro *Arte mural. La ilustración* a ligazón entre unha e outra tarefa no seu universo creativo, servindo a ilustración dun xeito absoluto de empuxe para o seu labor muralístico. Á vez que expresa esa dualidade do artista cun perfil de miniaturista/muralista, expón a retroalimentación entre ambas tarefas e máis aínda o feito de seren esas iluminacións as que nutrían con frecuencia aos pintores e escultores durante o medievo para obras de maior tamaño.

Seoane asume de Marcel Duchamp a idea de equiparar ao artista co artesán, especificando no caso do muralista a súa equivalencia tamén co obreiro. En certo modo, liga esta consideración de artesán co papel dos artistas na Idade Media. Posto que, conforme explican Monterroso Montero e Fernández Castiñeiras, nese período o proceso de produción artística ten máis que ver cunha actividade de taller, artesanal e gremial, que coa imaxe romántica do xenio creador individual e illado. Esta constatación, proseguen, é moito máis evidente cando se trata da pintura, oficio que non chegou a acadar unha identidade e recoñecemento semellante ás outras “maiores” –arquitectura e escultura–, incluso en comparación con outras das mal chamadas “menores” como a ourivería, até ben entrado o século XVIII, coa aparición da Real Sociedad Económica de Amigos del País. De feito o oficio de pintor, ademais de non contar cunha organización gremial propia como ocorría noutras zonas da Península, posuía unha funcionalidade polivalente dentro do cal se diluía o seu carácter. Era normal que un “pintor de pincel” tivera que sobrevivir realizando labores de policromía para retablos ou imaxinería, sempre supeditado a contratos con mestres de obras ou encargos particulares sen transcendencia nin a envergadura dos que cabidos, ordes relixiosas, consistorios, nobreza e fidalguía establecían con arquitectos e escultores. De aí que os nomes dos pintores, tanto no século XVI como nos séculos XVII e XVIII, tampouco teñan unha maior transcendencia, sendo moi difícil, a excepción de figuras contadas, poder levar a cabo un seguimento integral da súa vida e obra (Monterroso & Fernández, 2006: 11).

Posibelmente, Seoane toma esa consideración artesanal do muralista bebendo tanto do medievo canto de Duchamp, nun sentido purista da arte que recupere o seu carácter máis primixenio, sinxelo, básico; nun senso que reivindique, na súa xusta medida, o producido manualmente polo home utilizando algúns dos medios e métodos de elaboración máis tradicional, colaborando así, mediante a súa creatividade, co carácter identitario e cultural do pobo. A máis, acada unha alta importancia a actitude do artista fronte ao mundo expresada por medio da súa obra, contrarrestando o interese da obra en si. Considera a existencia dunha transformación do pintor que pasa de estar fechado no seu taller a se subir á estada para

proxectar a súa obra no muro. Pois, dese xeito, completa a súa vida artística, ao converter a súa obra nunha mostra plenamente pública, xulgada pola extensa maioría.

Dun xeito global, este autor proxecta as ideas básicas do medievo nas que se apoia para este xénero, principios atinentes ao punto de vista formal, temático e aspectual e, no máis particular, concernentes á máxima da integración da arte mais do rol do artista.

## 2.2. A herdanza dos movementos *De Stijl* e *Bauhaus*

O dominio dos medios plásticos assim tratados tem de ser delimitado do seu lado ideal. A escolha dos meios deve ser feita também com um sentido extremo de contenção. Isto possibilita, mais do que o excesso dos meios, uma espiritualidade ordenada.

1923

[Paul Klee, «Os caminhos do estudo da natureza» (fragmento)].

No ano 1919 Walter Gropius funda en Weimar a escola de arte, deseño e arquitectura *Bauhaus*, con tres etapas ben diferenciadas: en Weimar (1919-1925), Dessau (1925-1932) e Berlín (1932-1933). Ludwig Mies van der Rohe foi o último dos seus directores desde o ano 1930<sup>88</sup>, o cal ten de disolver a escola en Berlín no ano 1933 debido á forte presión do partido nacionalsocialista e poucos meses despois de que este asumise o poder. Entre os seus membros destaca, ademais do seu fundador, Paul Klee ou Kandinsky, os cales exerceron de profesores de diferentes talleres<sup>89</sup>. A *Bauhaus* supón unha revolución na ensinanza da arte e na difusión da estética e deseño de vangarda. Móvese pola configuración dunha sociedade moderna onde a arte aplicada e o deseño van ter unha incidencia directa na vida cotiá. Nas palabras de Antón Patiño, nesa escola, ou mesmo, no que se foi a configurar como un estilo

Hai unha achega arreo das vangardas nese esforzo de transformación e emancipación social. Bauhaus expresou unha revolución onde as esculcas da arte avanzada se ían mesturar coa moderna sensibilidade de renovación no ámbito cotián. Achegando ao mundo unha nova dimensión estética. Representou unha opción de futuro e nidia modernidade (Patiño, 2010: 38).

---

<sup>88</sup>A este antecedeo no cargo Hannes Meyer (1927-1930) e anteriormente o seu fundador Walter Gropius (1919-1927).

<sup>89</sup>Ao noso parecer, resulta gratificante e mesmo recomendábel dar unha vista de ollos aos materiais de Paul Klee para unha parte do ensino teórico da escola da Bauhaus en Weimar, que se poden consultar, por exemplo, na edición portuguesa *Paul Klee. Escritos sobre arte* publicada no ano 2001 por Edições Cotovia, no apartado «Livro dos Esquissos Pedagógicos». Nestes apuntamentos, recóllense exercicios plásticos do máis variado, coa súa debida explicación sintética.

Ese vencello da arte coa sociedade é o que extrae Seoane para a configuración do seu pensamento creativo, sendo así para el a *Bauhaus* decisiva na procura da vinculación da arte nos procesos de transformación da realidade. Na maneira en que o explica Patiño, Seoane preséntase como un bo coñecedor do proceso da xénese desta escola, afirmando o seu carácter único, irrepetíbel e inimitábel: unha senlleira utopía que non admitía réplicas, salientando sempre que esa coincidencia dun lúcido grupo de creadores singulares fixo posíbel aquel acontecemento extraordinario (Patiño, 2010: 38). Desde a perspectiva do noso autor, ese colectivo que conforma o proxecto bauhausiano propúñanse establecer a liberdade na arte, do mesmo xeito en distintas ramas artísticas –arquitectura, pintura...–, cunha esencia antiacadémica que persoalmente refuga calquera apropiación, desde presupostos convencionais. Sobre todo, contando con personalidades excepcionais –Gropius, Klee e Kandinsky, artistas considerados pioneiros na súa época– que, ao se xuntaren, deron brío a aquela aventura tan aberta, que acadou unha auténtica dimensión histórica, á cal o nazismo poría fin. Houbo, con todo, tentativas posteriores como a escola de Ulm<sup>90</sup> e o relevante papel levado a cabo polo pintor arxentino Tomás Maldonado como teórico e deseñador, mencionado polo noso muralista.

Ese espírito utópico e moderno, deixou pegada dalgún modo en Seoane en moitas achegas e actividades como o muralismo, principalmente na iniciativa do Laboratorio de Formas, da que el foi promotor fundamental. Nesa andaina que leva a cabo con Isaac Díaz Pardo, aspiran a un modelo vinculado á utopía de crear unha estrutura de creación, produción e debate ao xeito dunha *Bauhaus* autóctona, axeitada aos tempos e ás características do país. Porén, segundo afirma Díaz Pardo, o Laboratorio de Formas non nace coa intención de ser unha escola de arte vangardista como fora a *Bauhaus*, ou unha institución científica e técnica do deseño industrial como fora Ulm, nin tampouco trataba de se converter en algo semellante ao Vchutemas, un instituto visionario que unía artistas, enxeñeiros, filósofos e poetas, arquitectos e sociólogos nunha situación histórica nova (*Apud* Patiño, 2009: 38).

Fundamentalmente, o muralismo de Seoane lígase á *Bauhaus* e ao *idearium* desta escola construtivista con grande impronta e influencia na conformación do pensamento ético e estético do autor. De feito, a importancia que o muralismo atinxe na obra do artista galego-arxentino, ten a ver coa priorización nas aulas bauhausianas das experiencias colectivas e, entre elas, da pintura mural. Privilexio do muralístico na aprendizaxe artística que lle viña

---

<sup>90</sup>En Alemaña Otl Aicher conseguiu na década dos cincuenta, xunto co arquitecto e escritor suízo Max Bill e Inge Scholl, erguer unha escola de deseño que acadaría fonda repercusión: a escola HfG, a *Hochschule für Gestaltung*, radicada en Ulm e que tivo unha vida breve, intensa e polémica.



atribuída por permitir a súa integración na arquitectura e por fornecer aos estudantes de artes a oportunidade de lidaren, conxunta e simultaneamente en diversificadas superficies, tanto co máis xeral saber facer significativo e cultural, canto cos máis concretos planos, materiais, cores, dimensións ou formas, sempre na procura do equilibrio entre arte, beleza e utilidade (Rei Castro, 2015a: 99-100).

Profundando máis nestas aproximacións conceptuais, son notorias non só a respecto da unión arte-sociedade, senón tamén no feito de se basearen no principio da liberdade, baixo a cal Seoane crea todas as súas obras que, aínda moitas veces sendo resultado dun encargo concreto que consegue subordinar a este ideal, procurando sempre con este xénero entrar dun xeito decisivo na auténtica atmosfera social, pondo a arte ao servizo das masas. Na vertente da realización da vidreira e do tapiz o noso artista segue ese mesmo espírito de experimentar este tipo de traballos máis artesanais para adherilos no conxunto arquitectónico. Na Bauhaus de Weimar contaban cun taller de pintura en vidro e pintura mural, onde tamén se exercían prácticas con mosaico e esmalte. O de vidro acaba por formar parte do de pintura mural a partir do ano 1924, sendo dependente deste. Eses traballos sinxelos de pintado ou planificación de cor para edificios –tanto no uso directo da pintura, canto do vidro ou do mosaico– servíanse de cores fortes e intensas, orientados segundo a arquitectura, dun xeito próximo –mais non exactamente igual– a como o pensa e o leva a cabo Seoane nos seus murais: as cores vivas dos seus murais e vidreiras son acordemente escollidas tendo en conta a construción na cal se insiren, especialmente no caso das últimas, nas que se estuda previamente o factor da luminosidade.

Aproveitamos brevemente para chamar a atención sobre o feito de que, entre os membros principais desta corrente, destaca Paul Klee, o cal inflúe sobre o grafismo deste noso creador. Grafismo que este traslada a grande parte das súas creacións na parede. Non obstante, de revermos os escritos artísticos de Klee encontramos infinidade de ideas visíbeis na produción seoaniana sobre o muro e, por enriba de todo, sobre o modo de comprender a arte. A modo de mostra, indicamos que a obra de Seoane encádrase á perfección na seguinte reflexión do artista de Berna: “o diálogo com a natureza é condição *sine qua non* para o artista. O artista é um ser humano, é natureza e uma parte da natureza no espaço da natureza” (Klee, 2001: 46). A obra de Seoane, mural ou non, resulta ser na súa totalidade a natureza pura de Galiza, na que se ve inmerso o seu pobo, un canto á súa esencia que o artista transmite visualmente.

A carón do influxo da *Bauhaus*, súmase a marca producida por *De Stijl* no universo conceptual seoaniano canto á acción integradora que caracteriza este movemento nacido no

seo do neoplasticismo ou “construtivismo holandés”. Fúndase en Holanda no ano 1917 polo construtivista Theo van Doesburg cunha duración que abrangue até o ano 1932. O manifesto publicado co mesmo nome afirma loitar contra o individuo na arte, establecendo a necesidade de colaboración entre os artistas para “a formación dunha unidade internacional na Vida, a Arte e a Cultura”, propondo a creación con todo isto na arquitectura (*Apud* Seoane, 1974: s/p). No quinto manifesto *De Stijl*, ubicado por Seoane no ano 1923, explícase que co traballo colectivo os seus membros puideron analizar a arquitectura como unidade creadora de todas as artes, industria, técnica etc, e encontraron que o resultado produciría un estilo novo. Engaden, así mesmo, que eles situaron “el verdadero lugar del color en la arquitectura”, inclusive declaran que “la pintura separada de la construcción arquitectónica no tiene razón de ser” (*Apud* Seoane, 1974: s/p). Asemade o noso artista subliña as consideracións de Piet Mondrian, outro dos seus máximos integrantes e dirixente desde o ano 1917 con Van Doesburg, que sinala que a grande tarefa da arquitectura é amosarnos sen cesar, dun modo neto, a beleza universal, e de colaborar, neste sentido, coa pintura e a escultura como un todo.

Sinteticamente, o noso artista apóiase nos preceptos de *De Stijl* para conformar a súa reivindicación da integración artística, concedéndolle un rol primordial á arquitectura no senso do todo no que integrar as demais manifestacións, entendido xa na base do traballo en colaboración dos promotores do proxecto arquitectónico cos distintos artistas. Sérvese –aínda que non exclusivamente– do argumento de ser a cor un elemento indispensable na arquitectura, xogando, neste sentido, a pintura un papel fundamental nese conxunto, co que acadar esa beleza universal, da que fala Mondrian. Constátase na arte mural seoaniana un absoluto universalismo. Da forma máis bela parte de elementos máis tradicionais e identitarios do pobo galego, sen ser isto unha tacha para acadar esa universalidade, senón e, pola contra, é *conditio sine qua non* a podería alcanzar. Este aspecto do universal, conleva a idea de expresar a intemporalidade: un trazo tamén moi destacado no autor, de acadar o eterno, un estilo visual novo, á maneira en que o pretende este movemento, proxectando ante todo unha arte totalmente monumental. Monumentalidade que consegue Seoane en grande parte dos seus murais, como algo característico do seu labor neste xénero segundo o vai consolidando e acadando plenamente na obra *El nacimiento del teatro argentino* (M. 14).

Se ben é certo, que a nivel teórico as coincidencias do seu muralismo con *De Stijl* e *Bauhaus* son moitas, dado que son unha das bases conceptuais chave, ou mellor dito un dos motores de arranque cara á modernización e a innovación que el segue, o certo é que a nivel formal existe certa distancia porque a arte de Seoane é sobre todo puramente figurativa, fronte ao dominio da abstracción nestes dous movementos. A pesar disto, pódese observar

que segue un estilo próximo a esas dúas correntes en dous xeitos diferentes de representación mural, canto ao uso das liñas e das formas xeométricas. Por unha banda, existe unha conexión practicamente absoluta co mural coñecido como *Liñas no ceo/Liñas e espazos* [s. t.] (1958) (M. 20), ou nalgunha parte determinada –dun grupo mínimo– de certos murais. Neste caso, non existe un tratamento figurativo, senón que combina un uso da liña de diferentes xeitos, que lembra aos xogos lineares sobre fondos normalmente brancos deses movementos de vangarda. Por outra banda, na case totalidade das súas creacións no muro as figuras están rodeadas de pequenos trazos ou liñas e de formas, antepostas ou mesmo xustapostas, nas que se achegan as distintas cores ao todo, sen renunciar na propia personalidade das súas producións a unha tendencia formal que mantén pequenos lazos coa *Bauhaus* e *De Stijl*, mais sempre cunha predominante tintura dos trazos propios. No tocante ás esquemáticas producións figurativas de ferro que se sitúan sobre as paredes dos complexos arquitectónicos, perfílase un matiz máis artesanal que se liga coa concepción bauhausiana e coherente coa idea de *De Stijl*, coincidente coa presente na arquitectura de calquera manifestación artística de modo integrado. Máis aínda, convén subliñar que co Laboratorio de Formas e o proxecto do complexo industrial do Castro, Seoane leva á práctica, en toda regra, a integración dos seus propios murais seguindo os principios de integración e de colaboración propios desa escola neoplástica.

Unha última consideración que, aínda podendo parecer arriscada, susténtase nas rigorosas similitudes formais que todos podemos apreciar, refírese ás semellanzas dos perfís humanos das esquemáticas figuras dalgúns dos murais de Seoane –como *Figuras femininas* (1972) (M. 43) ou, especialmente os frisos *Dúas figuras femininas* [s. t.] (1962) (M. 32), *Parella de figuras femininas* [s. t.] (s. d.) (M. 49)– e o da imaxe humana do símbolo do Staatliches Bauhaus de Weimar deseñado por Oskar Schlemmer no ano 1922 (Fig. 27). Un perfil sinxelo, sumamente esquemático que co trazado xeométrico das formas delimita a face humana cun simplismo netamente moderno, sorprendentemente orixinal, que, no caso de Seoane, toma sempre unha vía personalizadamente singular.

Á maneira de desfecho, compróbase, por tanto, a simbiose exercida entre a *Bauhaus* e *De Stijl* na incidencia, eficazmente diluída e combinada, no panorama muralístico de Seoane. A suma de ambas está relacionada *per se* pola circunstancia de existir unha frutífera conversa e múltiples contactos entre os membros das dúas escolas: lembremos, especificamente, a integración de *De Stijl* na escola da *Bauhaus* de Weimar mediante cursos que fomentan –con

notábel éxito de acollida— a práctica da creación seguindo este estilo, potenciado alí de xeito teórico polo seu fundador Theo van Doesburg.

### 2.3. Os influxos vangardistas. Neoplasticismo e construtivismo

A miña pintura de cabaleta dirixese ó muro, incorpórase a cerámica, é dicir a tomar parte importante da arquitectura, no labor funcional: se a orixe da expresión é a plástica, a orixe da pintura é a decoración. 1981  
[Maruxa Mallo, «O surrealismo a través da miña obra» (fragmento)].

O legado das escolas vangardistas que acabamos de comentar *De stijl* e *Bauhaus*, dentro do muralismo do noso pintor son só unha mera parte do influxo do vangardismo na súa obra. Este vai tomando certos aspectos de diferentes autores da vangarda europea en xeral e, máis concretamente, de artistas pertencentes ás correntes neoplasticistas e construtivistas, nas que se encadran esas dúas escolas. A arte de vangarda, xunto coa arte tradicional de Galiza, son de maneira xeral os dous piares desde os que se erixe o seu traballo artístico. Mais, á vez, confórmase por outros moitos elementos illados que progresivamente vai achegando á *construtio* da súa creación ao longo da súa traxectoria, de formación autodidacta e nutrida de moi diversas fontes, no sentido en que o manifesta a especialista en arte María Luísa Sobrino (2003: 12). A súa relación cos movementos da vangarda europea establécese tanto no que abrangue o dominio do “pensar” como no do “quefacer plástico” —ou, fiando un pouco máis, pictórico. Inclusive mantense no terreo da incorporación de novas experiencias gráficas. Os valores que Seoane salienta da vangarda son a identidade co seu entorno específico e o compromiso coa súa época, precisamente dous aspectos moi latentes na totalidade da súa obra.

Malia que desde o comezo da súa actividade no campo da arte xa é un perfecto coñecedor dese panorama a nivel europeo, a viaxe que realiza a París no ano 1949 bríndalle a oportunidade de contactar de cheo coas vangardas, sobre todo cun dos máximos mestres e maior representante do cubismo, Picasso. Nesa estadía parisina interactúa con personalidades do vangardismo ‘histórico’, coas que mantén afinidades estéticas e ideolóxicas, pasa a descubrir con exactitude o traballo dos representantes do cubismo e a Escola de París. Forxa un profundo coñecemento dos “ismos” —que se acrecenta ao que ten polos pintores de Latinoamérica e polo panorama artístico de Galiza—, no que se inclúe o que posúe acerca dos

expresionistas centroeuropeos, sobre todo no atinente ao grafismo desde a súa mocidade<sup>91</sup>, sen esquecer que o expresionismo alemán proporcionalle novos conceptos para a estrutura, a liña e a cor das súas obras.

Neste sentido, o propio Seoane explica que unha parte da mocidade española e galega dos anos vinte ao ano 1936 tíñase formado, como é o seu caso, no coñecemento desa realidade, admirando fondamente os nomes máis ilustres da renovación. Desde Santiago de Compostela uns poucos, entre os que se inclúe, seguían o desenvolvemento das novas escolas artísticas desa Alemaña que lles resultaba en arte máis próxima da súa sensibilidade que outros países. E facíao ao igual que algúns dos grandes expresionistas alemáns ou doutras nacións –Nolde, Kirchner, Pechstein...–; dos construtivistas e abstractos –El Lissitzky, Malevitch, Moholy-Nagy...–, e dos compoñentes da *Bauhaus* –Kandinsky, Paul Klee ou de Baumeister. Eses mozos admiraban –sinala– os que, ademais de pintores e escultores, eran grandes gráficos e debuxantes, entre os que sobresaíe Grosz –o cal deixa unha fonda pegada no noso artista no tocante ao plano gráfico–, Otto Dix, Barlach, Kathe Kollwitz, Kubbin etc (Patiño, 2010b: 106).

Na primeira parte do seu libro *Arte mural. La ilustración* vai tomando e citando distintas reflexións ou ideais de determinados vangardistas; ás veces para reforzar o seu ideario relativo á arte mural, outras simplemente para, a partir desas ideas, presentar as súas. Así, observamos o modo en que vai tratando aqueles autores que lle interesan máis, remarcando en que aspectos concretos. Apreciamos tamén como se fai eco de certos aspectos que quere reivindicar para esta parcela creativa. Realmente, os dous eixos principais arredor dos que se sustenta ese discurso do influxo deses autores son: a preocupación pola cor e a integración artística. Promulga estes fundamentos de xeito relacionado ao concibir a preocupación da cor –renacida na segunda década dos anos XX– ao xeito de propulsora da preocupación por integrar as artes. Dualidade e até interdependencia percibida, ao mesmo tempo, nas propias reflexións que cita dos autores destas correntes, como é o caso de Fernand Léger –o seu máximo referente– ou do quinto manifesto de *De Stijl*.

No seu muralismo observamos a maneira en que vai camiñando cara á configuración de imaxes simbólico-emblemáticas que aspiran a unha monumentalidade, pronto fragmentada e esquematizada polo propio proceso evolutivo do seu traballo; que aínda sen ter moitos puntos en común nun comezo, parece seguir aquí a lección de Léger na exposición da súa

---

<sup>91</sup>Recórdese que ese complexo influxo vangardista, percíbese tamén nun grupo de debuxos e ilustracións de teor surrealista que realiza nunha época moi temperá da súa traxectoria artística.

iconografía, na creación dun certo mitoloxismo edificante que, se no francés se orientaba cara a unha heráldica industrial, en Seoane céntrase nunha imaxinería campesiña (Sobрино Manzanares, 2003: 17-18). Consecuentemente, concordamos absolutamente co historiador da arte Valeriano Bozal, cando advirte que non se deben subestimar as referencias a Léger por parte de Seoane, ao igual que tampouco o hai que facer coas alusións a outros artistas que, como Gino Severini, Delaunay ou os muralistas mexicanos, trataron de executar obras que implicasen esa “historia grande” ou “maneira grande” (Bozal, 2007: 47).

Seoane, engadimos nós, dun xeito humilde, e tamén un tanto condicionado polas circunstancias, procuraba deseñar cos seus murais a “historia magna” do pobo galego por medio dunha monumentalidade escultórica, querendo, por outro lado, elevar a arte mural ao máximo nivel –“maneira grande”– de rigor e innovación técnica, estilística e material, no xeito en que o demostra a calidade extraordinariamente espectacular –desde todos os puntos de vista posíbeis– das súas producións adscritas a este terreo da plástica.

Aínda que nos ocuparemos separadamente ao longo deste capítulo do influxo de Severini sobre o noso muralista, mencionamos un dos puntos xerais nos que máis incide sobre o discurso deste italiano, servíndose do seu libro *Ragionamenti sulle arte figurativo*, o cal considera ben valioso<sup>92</sup>. Fíxase, así, en que este pintor futurista resalta os efectos dos contrastes que mudan unha tonalidade ao situar unha cor ao lado doutra que a “exalte ou a diminúa”, apoiándose na frase dun dos máis importantes pintores románticos, o francés Delacroix: “Dadme fango y os haré la más resplandeciente carne de mujer”. A respecto de Delaunay, o cal acaba por abandonar o cubismo, subliña a súa exaltación da cor citando o escrito por Apollinaire referíndose a este, “pintura pura, realidad”. Esa “pintura pura” na interpretación de Seoane non significa outra cousa que cor, loxicamente. Esta é exaltada, así mesmo, polo neoplasticismo e o construtivismo. Para os neoplásticos, expresa Seoane, “los tres colores fundamentales positivos son el amarillo, el rojo y el azul en oposición al blanco, al gris y al negro, colores neutralizantes”; continúa explicando que anos máis tarde un dos seus representantes, Jean Gorin, concibe a arquitectura “como una gran construcción espacial donde el color debe no sólo revelar sus funciones plásticas sino exaltarlas” (1974: s/p).

A loita pola integración artística na edificación resulta unha das cuestións que máis lle interesan do neoplasticismo e do construtivismo, pola cal tamén mostraron moita insistencia artistas independentes como Léger ou Delaunay. Dos pertencentes ao neoplasticismo e ao construtivismo, para alén de Gorin, alude, como xa vimos, á loita contra o individualismo en

---

<sup>92</sup>Seoane parafrasea a tradución en español publicada no ano 1944 en Buenos Aires co título *El tratado de las artes plásticas*.

arte a prol dunha necesaria colaboración propugnada por Theo van Doesburg e Piet Mondrian. Toma de Lissitzky unha frase para adaptala ao seu caso persoal canto ao muralismo: ese grande construtivista ruso, comenta, escribiu nun ensaio referido á estruturación de espazos “el color es una piel sobre un esqueleto”, mais Seoane –aclara– esfórzase por sinalar o esqueleto sobre esa pel. Do construtivista uruguaio Joaquín Torres García, que representa a mellor e máis influínte vangarda latinoamericana, salienta, de novo, a súa participación na opinión evocada no manifesto da corrente *De Stijl* relativa á importancia da cor na arquitectura e á necesaria cabida da pintura na construción arquitectónica. Pon á maneira de exemplo da posta en práctica deste principio por parte dese pintor, o mural que executa en Montevideo para o Hospital de Bacilares Saint Bois.

A maior parte dos estudos críticos teñen acertado en sinalar en calidade de referentes indispensábeis para toda a obra plástica do noso artista a Matisse e Picasso, ademais de Léger, herdanza transmitida na experiencia formal do seu traballo, alén de no seu pensamento artístico. A maior parte dos preceptos que segue, xa a nivel teórico, dos dous primeiros son referidos aos seus principios no traballo da ilustración de libros. A Léger tamén o ten en conta nesta faceta arredor dos contrastes de cor na tipografía e no novo dinamismo que lle imprime á composición. Evidentemente, ao termos presente que a súa actividade ilustrativa é a que marca decisivamente o seu labor de muralista, estes fundamentos son totalmente asumidos e exportados ao traballo no muro, apoiándonos ademais, na práctica da unificación conceptual e técnica duns xéneros con outros. Concretamente, adóitase relacionar con Matisse a capacidade expresiva dos debuxos seoanianos, causada pola enorme admiración no tocante á forma de entender a arte, sen encontrar diferenzas entre a construción dunha páxina e a dun cadro; como el tampouco a encontra á hora de ilustrar a páxina dun libro e a parede dun edificio.

Canto o influxo picassiano, queremos destacalo no temático –entre os moitos planos nos que incide–, dada a confluencia na recreación do mundo circense por exemplo, abarcado plenamente por Seoane no mural *El nacimiento del teatro argentino* (M. 14); mesmo no concernente ao asunto da tauromaquia, representado en *Escenas de tauromaquia* (1955) (M. 5). Uns anos despois do estreito contacto que mantén co artista malagueño en París, concretamente por volta do ano 1956, a pintura de Seoane atravesa un momento de tránsito co desenvolvemento dos novos compoñentes achegados desde a estampación e o muralismo. Producíndose unha transformación do seu realismo, unha desvertebración próxima á vía sintética e heterodoxa do cubismo que Picasso e Braque practicaron a mediados da segunda década do século XX e á que chega este creador especialmente por vía do deseño. Sen variar

a penas a súa temática, o uso da pintura plana e con grafismo, o xogo e contrapunto da liña e os planos de cor, a aparición de certos elementos ornamentais –aínda que sen abusar– e o emprego dunha figuración que asoma entre a descomposición formal dos planos, todos estes recoñécense como datos dunha nova linguaxe que se impón sobre o tránsito da década (Sobrino Manzanares, 2003: 18). A súa pintura devén, así, da súa paixón polas pegadas dunha identidade galega e as da figuración internacional: Picasso, Matisse, Léger, Torres-García etc.

Esta foi só unha visión breve, axustada ao cumprimento dos propósitos pretendidos para a nosa investigación, na que parcialmente puidemos recorrer os influxos de maior notoriedade. Tentando cubrir esa parcialidade, poderíamos tamén referir a existencia das súas afinidades –normalmente por coincidencia xeracional ou por relación de amizade– con outros moitos creadores: desde Lino Enea Spilimbergo, Manuel Ángeles Ortiz, até Maruxa Mallo ou o seu verdadeiro mestre Carlos Maside...

#### 2.4. A importancia para Seoane do ideario de Léger e Le Corbusier

O artista e teórico francés Léger<sup>93</sup>, xunto co arquitecto e pintor suízo-francés Le Corbusier<sup>94</sup>, sintetizan as inxerencias producidas arredor da arquitectura na segunda década do século XX. Comenta Seoane que, mentres que os artistas mexicanos actuaban por estas datas realizando unha obra que arremedaba a arte católica do pasado, aínda que os seus temas fosen os da revolución e a conquista de América, Léger parecía en Francia unha voz illada, porén ía encontrando eco nalgúns arquitectos, no máis importante seguramente dese país, Le Corbusier (1974: s/p).

No ano 1920 Léger mantén un encontro con Le Corbusier, a partir do cal, avanzados cinco anos, elabora pinturas abstractas para este. Ese pintor sinala a singularidade desas grandes composicións murais nas que traballa co arquitecto suízo-alemán pola ausencia de tema, executadas a base de cores básicas. Foi nese momento, cando lles veu a idea de

---

<sup>93</sup>O pintor Fernand Léger (1881–1955), nado en Argentan e adherido ao Partido Comunista Francés no ano 1945, participa primeiramente no movemento impresionista para posteriormente comezar a consolidar un estilo propio e persoal, que compaxinou cos decorados para ballets e filmes, así como ilustracións de obras literarias. Léger é, sen dúbida, un artista chave nas vangardas históricas do século XX. O seu pensamento e a súa obra transcenden o seu lugar no poscubismo, ideando algunha das metodoloxías de maior fortuna na segunda metade dese século.

<sup>94</sup>Charles-Édouard Jeanneret-Gris (1887, La Chaux-des-Fonds, Suíza–1965, Roquebrune-Cap-Martin, Francia), popularmente coñecido, a partir da década de 1920, como Le Corbusier, posúe grande renome no terreo da teoría da arquitectura, acadando o estatus dun dos máximos expoñentes da arquitectura moderna, considerado, a maiores, un dos arquitectos máis influentes do século XX.



procurar un *novο espazo* en arquitectura. Con esa finalidade, proceden a unha completa limpeza da arquitectura mediante a que se encontraron ante o muro nu e branco; “muro que no es sino un *dispositivo de espera*”, posto que “la mayoría de la gente no puede vivir entre paredes blancas” (Léger, 1990: 33). O pintor francés describe esa procura do seguinte modo:

Pensamos que la solución radicaba en pintar las paredes de colores (amarillo, rojo), resaltando el efecto visual de lejanía o proximidad que crea el color sobre el muro. Llamé a esto “la destrucción de la pared” o “el muro elástico”. Creamos *otro espacio*. Recuperamos la pintura mural de la Edad Media, con la diferencia señalada de que nuestra pintura no es descriptiva, sino que tiende a la creación de un espacio nuevo. Estábamos en 1925, pero esta revolución apenas contó para unos pocos (Léger, 1990: 33).

Entre “eses poucos” que se decantaron posteriormente por esa revolución está Seoane, fondamente preocupado polo progreso experimentado polo muralismo nese momento. O traballo conxunto deses dous pioneiros nos avances muralísticos e artístico-arquitectónicos correspóndese cun modelo exemplar para el. Especialmente, no tocante ao traballo colaborativo artistas-arquitectos/enxeñeiros tan ansiado, por dar lugar a interesantes entrañábeis resultados práctico-teóricos. É así que, o ideario destes dous persoeiros resulta determinante para o noso muralista, sobre todo as teorizacións e a obra legeriana.

As coincidencias entre Seoane e Léger localízanse no plano estético, do pensamento e da ideoloxía. Ambos aspiran a realizar unha arte que chegue a todos os sectores sociais, con especial atención da arte mural como medio para conseguiren esa pretensión, pola súa conexión coa arquitectura, seguindo as ideas fundamentais de integración das artes e da relevancia da cor. Entenden o muralismo en calidade dunha eficaz ferramenta de comunicación, posuidora dunha dimensión pública que pon a arte a disposición da ampla maioría para o seu disfrute. O pintor francés mostrábase preocupado pola accesibilidade do colectivo obreiro ás obras de arte, criticando a súa situación marxinal a respecto da cultura, da arte, incidindo na incompatibilidade dos seus horarios laborais co de apertura dos museos. Na súa época, a necesidade que había de se achegar aos obreiros provoca que os pintores volvan ao cadro co tema, coa arte propiamente figurativa. Porén, el considera o muralismo un camiño óptimo para acadar estes obxectivos, evocando o feito de ser a pintura mural unha das manifestacións plásticas máis ricas da antigüidade –os frescos e os mosaicos–, que debe de continuarse en acompañamentos pictóricos nas que a arte abstracta ten que xogar un papel importante. Neste sentido, defende que a volta ao tema, en vez de destruír o abstracto, debe de se plasmar sobre as paredes do futuro e crear o maior acontecemento mural dos tempos modernos (Léger, 1990: 35). A maiores, ao igual que Seoane se facía eco da reivindicación

da liberdade do autor como principio creativo, Léger trata o problema da liberdade na arte insistindo no plano estético; ámbito no que o noso muralista tamén acada de cheo a liberdade formal. Deste modo, Léger considera que a liberdade de disposicións das liñas, formas e cores permite resolver o problema arquitectónico das cores de acompañamento ou de destrución. Aclara, neste senso, que un dispositivo melodioso *acompaña o muro*, un dispositivo contrastado destrúeo, concluíndo que esas son as modernas necesidades arquitectónicas. E continúa o seu discurso recoñecendo o esforzo dos pintores actuais, co que se logrou liberar completamente a cor, ofrecendo a forma e o debuxo posibilidades moi novas de aplicación plástica. É o momento no que o “novo tema” encontra o seu “nivel medio en este nuevo orden; un puesto, me parece, primero, en donde la continuidad de hallazgos intensos del cuadro de caballete no debe abandonarse. Al contrario” (Léger, 1990: 35).

Seoane reflexa a este respecto un punto de partida similar, explicando que as procuras do muro inflúen na produción mediante o cadro de cabaleta, do mesmo xeito que as de cabaleta tamén acaban por determinar dalgún modo o que logo se poderá practicar, coas súas particularidades, sobre o muro. Por tanto, estamos ante un enriquecemento multidisciplinar positivo, no que unha vertente non suple á outra, senón que, todo o contrario, axuda a melloralala.

Sen lugar a dúbidas, no terreo estético as afinidades co universo de Léger son ben notábeis, xa polo simple feito de Seoane se expresar a través dunha linguaxe plástica poscubista con vontade construtiva, tal o expón acertadamente Antón Patiño. Cualifica a ambos pintores posuidores duns rexistros persoais, un territorio de seu cunha orixinalidade que se percibe xa de primeiras. Ese idioma propio, dun e doutro, está feito despois dunha loita constante: “un disciplinado viveiro de *summas* e achegas diversas nunha síntese persoal”, que foi capaz de casar diferentes poéticas da modernidade pictórica, facendo un crisol persoal coa arte da vangarda (Patiño, 2010c: 120).

Seoane exprésase dun xeito moi similar ao artista francés: con tintas planas e cores rechamantes, intensas e puras, creadoras dunha linguaxe cromática que desempeña no conxunto da composición mural un papel fundamental, cunha perfecta determinación das cores planas e das figuras ou coa distribución dos motivos sobre a superficie mural compóndoos de xeito autónomo.

O ideario de Léger, cun carácter evidentemente optimista no relativo –sobre todo– á integración da arte na arquitectura, supón unha revolución no campo artístico, e concretamente na vertente muralística, cara a unha conxunta transformación e modernidade, que constitúen un legado inigualábel do que se nutre Seoane para a concepción da súa arte

mural. Precisamos salientar, por último, que o *idearium* dos dous artistas se perfila en base a certos aspectos necesariamente recuperábeis da tradición muralística medieval –tal se pode percibir na cita de Léger recollida máis arriba. Ambos aluden a ese legado nos seus escritos en innumerábeis ocasións, como base a ter en conta para levantar os piares dos preceptos da síntese artística.

#### 2.4.1. Léger e a cor, a base principal na que se fundamenta o muralismo seoaniano

Os estudos sobre a relevancia da cor e o poder que esta exerce a través do uso específico de cada unha das distintas cores na vida e na psicoloxía humana, espertaron en Seoane unha profunda paixón, feito confirmado na derradeira parte do seu ensaio *Arte mural. La ilustración*, «Mi obra de muralista». A carón dese interese, ocupouse pola importancia da súa utilización nas creacións murais e nas vidreiras encargándose ambiciosamente do xogo que se establecería coa luminosidade. A cor correspóndese cunha calidade que, ao seu entender –e tamén ao noso–, caracteriza o seu labor pictórico, tratando os muros que lle encomendaron con grandes acordes de cor, o mesmo que na pintura de cabaleta. Preocúpase, por tanto, da súa exaltación mediante a arte como un elemento imprescindible, cargado de significación e sensacións no contacto coa sociedade, e xa na súa integración no edificio.

A cor resulta unha constante nas súas reflexións sobre o muralismo no seu xa referido ensaio *Arte mural. La ilustración*. A nivel contextual, na primeira parte dese estudo, «Noticias previas sobre arte mural de nuestro siglo», trata este aspecto evocando rapidamente algúns dos movementos e artistas que o inflúen, estruturando ese sintético comentario na seguinte secuencia, que salta desde a Idade Media ao século XX, Severini-Léger-Wright-Delaunay-neoplasticismo&construtivismo-Gorin. Malia termos falado illadamente destes axentes, cómpre recoller esa cita polo seu carácter esclarecedor:

A través de la historia, el arte mural fue alternativamente trasposición de elementos con el solo fin de decorar o servir de sistema de enseñanza como ocurrió con el cristianismo en la Edad Media, quedando subordinado en general lo que se llama ornamento a ser ejecutado por pintores de obra hasta casi la segunda decena de este siglo, en que uno de sus componentes, el color, adquiere una importancia no sospechada hasta entonces. El mismo Severini recoge una frase de Delacroix en la cual refiriéndose al color afirma: “Dadme fango y os haré la más resplandeciente carne de mujer”, para resaltar, Severini, los efectos de aquellos contrastes que cambian una tonalidad al situar un color al lado del otro que lo “exalte o lo disminuya”.

Son los europeos quienes con mayor decisión señalan la necesidad de renovar el arte mural y la importancia del color. “El color ya no adorna, tiene una función propia”, escribe Fernando Léger, que es el pintor que más sostenidamente y a través de muchos años destaca el color como elemento importante de la arquitectura. El sincronista Macdonald Wright afirma, “cada color tiene una posición que le es propia en el espacio emocional y posee un carácter bien definido. Concibo al espacio mismo como dotado de una significación plástica que se expresa mediante el color”. El neoplasticismo y el constructivismo exaltan el color. Lo exalta Delaunay que expresa: “Un arte puramente visual con un nuevo oficio, como lo tuvo la gran pintura italiana con su antiguo oficio en reacción contra todas las *cerebralidades* incoherentes...” etc. “Pintura pura, realidad”, escribía Apollinaire refiriéndose a Delaunay, y pintura pura, significa, pensamos, color. Para los neoplásticos los tres colores fundamentales positivos son el amarillo, el rojo y el azul en oposición al blanco, al gris y al negro, colores neutralizantes. Años más tarde el pintor Jean Gorin concibe a la arquitectura como una gran construcción espacial donde el color debe no sólo revelar sus funciones plásticas sino exaltarlas (Seoane, 1974: s/p).

No caso concreto de Robert Delaunay e Fernand Léger, este último dá conta no seu escrito titulado «Sobre la pintura mural» de que ambos foron os que, entre os anos 1909-1912, deron a “batalla da cor libre”. Esta batalla, explica Léger, consistía en obter tras múltiples ensaios que se aceptase un valor-cor: un azul, un vermello, un amarelo, como valor en si, como valor-obxecto. O pintor francés recorda que, con ocasión dunha exposición no ano 1925, o arquitecto Mallet-Stevens lles solicitou dúas telas representativas desa tendencia. El xa tiña un cadro abstracto a base de cores puras inscritas nunha serie de rectángulos. E cando os arquitectos se decidiron a procurar unha fórmula para vestir as paredes brancas, adoptan os muros de cor e os seus rectángulos coloreados, pensados na súa conexión coa arquitectura. Nun principio, constituíu unha adaptación arquitectónica coloreada. Ese novo rectángulo habitable creado polas paredes de cor foise convertendo para ese artista nun “rectángulo elástico”, porque era indubidábel que, visualmente, a sensación das dimensións fixas destes rectángulos se destruíu pola cor; por conseguinte, conclúe sentenciado que se conseguiu crear “un novo espazo”, o cal xa temos explicado (Léger, 1990: 86).

Observamos, con esta reprodución case literal, o ben artellada que está a teoría cromática legeriana e a súa posta en práctica con resultados absolutamente positivos. Por este motivo, non é de estrañar a insistencia de Seoane nas consideracións da cor desenvolvidas por este pintor, configurando plenamente o núcleo do seu pensamento cromático. Desta maneira, aínda que menciona por riba outros movementos como inicio do seu discurso arredor da cor, pronto se ocupa unicamente das ideas de Léger a este respecto, desenvolvendo a partir delas as súas propias reflexións sobre este tema.

Nós, co obxectivo de demostrarmos dun xeito o máis fiel posíbel que esa é a base principal na que se fundamente a arte mural *seoaniana* en relación ao compoñente da cor, referimos a continuación os razoamentos achegados por Seoane partindo de Léger. Subliñamos eses aspectos dos que se “apropia” o noso muralista ou dos que se serve para trazar a súa propia senda. A maiores, aumentaremos o comentario acudindo, cando sexa posíbel, aos escritos de Léger, coa finalidade de reforzar o aparato descritivo-explicativo, así como para mostrar a autenticidade e o enorme valor dos seus principios.

O noso autor parafrasea de corrido diversas frases célebres de Léger:

–“Una arquitectura se compone de superficies vivas y de superficies muertas. Las muertas deben reservarse al descanso..., de las vivas deben disponer sus formas el pintor y el escultor”

–“Un muro desnudo es una superficie muerta. Un muro coloreado se transforma en una superficie viva”

–“El color es un poderoso medio para la arquitectura. Él puede destruir un muro, él puede ornarlo, puedo hacerlo retroceder o avanzar, él crea un nuevo espacio”

–“Demasiado color, ausencia de color”

Seoane preséntase coñecedor dos estudos sobre os ensaios de arte de Léger por parte de Roland Brice nun número da publicación *Europe*. Escritos que para el constitúen –desde a súa total admiración– “no solamente una prueba apasionada de su defensa del color, sino un alegato por la estrecha unión que debe existir entre las distintas artes” (Seoane, 1974: s/p). Mais tamén coñece os levados a cabo por Róger Garaudy sobre moitos aspectos deste, xa ora como precursores dunha linguaxe pictórica referida ás “realidades nacentes”. Insiste na forte admiración que sente por el, tanto na ruptura que significou a súa obra na arte da primeira metade do século XX, canto polos seus escritos. Incide no feito de Léger escribir acercada cor na cidade moderna –nas rúas, nas fachadas, na necesidade de que os seus monumentos sexan policromados etc. Así, a cor debía de ser estudada conxuntamente polo arquitecto e o pintor, ao igual que os problemas de espazo debían de ser obxecto de preocupación consensuada tamén co escultor. Salienta, por último, a alerta que establece canto o volume exterior dunha arquitectura, o seu peso sensíbel ou a súa distancia, que podían verse diminuídos ou aumentados segundo as cores adoptadas; engadindo que un peso pode inclusive tornarse invisíbel, sen pesadez, por unha orquestración coloreada.

Após ese discurso practicamente enumerativo, o noso pintor desenvolve unha reflexión dun modo algo máis autónomo e persoal no relativo ao problema da cor nas cidades; a pesar de que nela se distinga implicitamente a idea legeriana no relativo tamén a esa mesma problemática, á que se refería como “a cor no mundo” dando título a un dos seus

ensaños. O creador galego-arxentino parte da mención á tentativa cromática de Quinquela Martín por policromar o barrio de La Boca en Buenos Aires, á que xa nos temos referido. Ese pintor quixo engadir á zona urbana novos motivos de diferenciación a respecto do resto da cidade, facendo que se pintasen con cores puras e contrastadas as fachadas, os vehículos, os troncos das árbores... Esa intención colorista do artista boquense responde, probabelmente sen o pretender, ás esixencias de moitos artistas da súa época e, ante todo, encádrase na necesidade de cor que o home sente na cidade moderna. Para Seoane existe un problema de cor nas grandes cidades, especialmente cando non contan con eses grandes espazos de cor procedentes da natureza que as rodea, como en xeral acontecía nas cidades antigas e medievais, crecidas entre montañas, a carón dun mar ou vales. Explica que, calquera que fose o seu clima, o construtor empregaba por puro instinto as cores coas da natureza circundante, repetíndose a través do tempo en fachadas, portas e fiestras; os escultores policromaban ademais os monumentos que encargaban as municipalidades<sup>95</sup>. Neste sentido, confirmamos que Seoane está a asumir a mesma postura que Léger, o cal defende a cor como necesidade vital ao non se poder concibir a existencia do home sen un ambiente coloreado. A súa acción expresa non só é decorativa senón que tamén psicolóxica, unida á luz intensifícase converténdose nunha necesidade social e humana (Léger, 1990: 69). Desá relación da cor coa natureza devén o que el denomina a “harmonía da obra”, isto é:

En una obra de arte lo fundamental no ha sido nunca copiar la naturaleza, lo que importa es lograr una equivalencia con la naturaleza, es decir, concentrar dentro de un marco elementos que provengan, a la vez, de la vida, del movimiento, así como una armonía creada por la concatenación de líneas, colores y formas, independientemente de lo que *representen*.

*La armonía de la obra* lo justifica todo y no *su parecido, mayor o menor, con la naturaleza* (Léger, 1990: 87).

A reiterada sentencia legeriana “el color es una necesidad vital. Es una materia prima indispensable para la vida como el agua y el fuego”, tómaa Seoane para ligala coa necesidade cromática que sente o home por el defendida nun ensaio que publica na *Revista de la Universidad de Buenos Aires*. Unha necesidade humana da cor no vestir, para todo aquilo que o rodea, probabelmente para completar as cores da natureza: a necesidade que sente de cor e de ornamento. A cor —comenta— fíxose imprescindíbel nos sanatorios para contribuír ao descanso do paciente, nas fábricas para aliviar en certa medida a xornada de traballo dos obreiros, tendo sempre en conta os estudos sobre as calidades das cores e a súa acción

---

<sup>95</sup>Actualmente, algunhas das políticas de rehabilitación de vivenda e de recuperación de núcleos urbanos propoñen estudos de cor e a súa aplicación nas fachadas de vilas.

irritante ou negativa, aspectos tratados profundamente por Léger. En definitiva, interésalle como o instinto popular logra entoar no pasado as cores das súas construcións e da súa roupa coas paisaxes que as circundan.

Na súa práctica muralística, sévese precisamente da amálgama de cores puras e intensas, populares, as dos naipes ou a das lonas pintadas dos circos. Do mesmo xeito que o pintor francés, el trata de non crear perspectivas que destrúan visualmente a parede, empregando asemade matices tonais, como se percibe en grandes murais como *El nacimiento del teatro argentino* (M. 14), *Los músicos* (M. 2), *Músicos y labradores* (M. 11), *Las carretas* (M. 13) e un longo etcétera, onde a vivacidade colorista é un elemento a favor na consideración da elevada profesionalidade do noso muralista e, por extensión, a mostra da especial calidade das súas producións no muro.

## 2.5. O principio da integración das artes ou da síntese artística como motor da arte mural de Seoane. A súa participación no Congreso de Londres no ano 1949

No ano 1962 Seoane encárgase expresamente do asunto da integración artística no artigo que publica no cuarto número da *Revista de la Universidad de Buenos Aires* co título, tan explícito, «Acerca de la integración de las artes». Este discurso configúrase case en calidade dun manifesto a prol desta idea, ou mellor dito, un alegato do que era para el e para outros artistas unha necesidade. Con todo, este asunto reitérao *a posteriori* noutros ensaios, de xeito máis lateral ou subordinado/relacionado a outros preceptos como a importancia da cor, especificamente: no artigo «Sobre a miña achega á arte mural» publicado no número 45 da revista *Grial* do ano 1974, á vez que, na parte correspondente ao estudo muralístico do seu libro *Arte mural. La ilustración*, dese mesmo ano.

Realmente, a integración das artes constitúese como un elemento principal que o empuxa á progresión na produción muralística. Aínda que se estrea neste xénero avanzados os anos corenta, meténdose de cheo neste durante os anos cincuenta en adiante, resulta ser a partir do ano 1960, segundo a apreciación da crítica María Victoria Carballo Calero, cando o ocupa por completo esta actividade e mais o discurso sobre a defensa integradora das artes que debían de levar a cabo entre si arquitectos e plásticos (2007: 79).

Resulta determinante para a súa aposta encarecida da integración das artes, ideal imprescindible para a inclusión harmónica do mural (e tamén da vidreira) na arquitectura, a súa asistencia ao congreso celebrado polo Instituto de Arte Contemporánea en Londres no

ano 1949, que xiraba arredor deste principio. Este acto, que reuniu arquitectos, enxeñeiros, escultores, pintores, críticos da arte e ilustres historiadores de diversas partes do mundo, incitouno a se interesarse sobre este aspecto ao escoitar como curioso os parlamentos dos importantes muralistas Léger e Henry Moore, entre outros moitos poñentes. A este factor decisivo súmase a tentativa de artistas independentes como Delaunay ou o propio Léger, ou de escolas como o neoplasticismo e o construtivismo, que conxuntamente foron os que máis loitaron, segundo o criterio de Seoane, por acadar o fin integrador da arte na edificación. Nos anos vinte xurdía esta preocupación ligada á cor. Despois, nos anos corenta e cincuenta, intensifícase ao promoverse a síntese das artes coa celebración de múltiples congresos, do tipo do londiniense, coa publicación de diversos ensaios e estudos, con chamamentos desde a prensa como o protagonizado por Le Corbusier no diario francés *Volonté* logo de rematada a Guerra Mundial. Ese ideal procúrase tamén no ámbito artístico francés deses anos corenta, que Seoane coñece tamén de primeira man no ano 1949 con motivo da súa viaxe e estadia europea. Entre as figuras centrais que se fan eco desa preocupación encontramos a Max Bill, Matisse, Picasso, Moore, Le Corbusier, Léger... Con rotundidade, asevera que a acción de artistas como Léger, xunto coa dalgúns dos máximos arquitectos do momento, tal Le Corbusier, dá lugar á produción de diversos estudos e ensaios sobre o que se denominaría Integración das Artes.

Indirectamente, Seoane presenta os puntos chave sobre os que se forma o seu *idearium* en relación á integración artística por medio da presentación breve, focalizada nun par de persoeiros, que traza nas últimas páxinas do texto «Acerca da integración das artes» baixo a epígrafe «Anotación final». Comeza coa necesidade propugnada por Le Corbusier, polos escritos de Lewis Mumford, dos cales achega o seguinte parágrafo, recordábel polo que encerra de crítica, que se adecúa en todo á dos ensaios seus, *Frank Lloyd Wright e outros escritos*: “Moitos arquitectos pensan que conseguiron unha forma moderna porque se limitaron a utilizar materiais plásticos e aceiro, e non gastaron en ornamentos nada do diñeiro do cliente. Confunden falta de imaxinación co *toque contemporáneo* e escúdanse no lema á moda de que *menos é máis*, sen percatarse de que o seu propio menos é realmente menos” (Seoane, 2012: 26). Seoane, que non renuncia ás melloras estéticas e técnicas no seu muralismo, senón que avoga teimosamente por estas, baséase na imaxinación e na fantasía, ideas predominantes en todo o seu discurso e claramente observábeis nas súas producións sobre a parede.

Tras esta aclaración comparativa de índole necesaria, seguidamente ocúpase do congreso de Londres, mencionando tamén outro celebrado en Bérgamo ese mesmo ano 1949.



As conclusións desas asembleas sobre o realizado en trinta anos foran desalentadoras, desa maneira, Moore lamentábase no ano 1951 de que nas construcións modernas a incorporación da obra de arte decidíase a última hora e, normalmente, coa única finalidade de que se elaborase unha decoración para cubrir un espazo sen vida. Por outra parte, enxeñeiros xeniais como Maillart, Freyssinet, Torroja e Nervi, entre outros, xa mostraran as calidades plásticas do formigón servindo tanto á construción, como á arte en xeral. Leváronse a cabo novos congresos e creáronse grupos: *Espacio* no ano 1951, mais a *Asociación para unha síntese das Artes Plásticas*. Porén, Seoane observa unha deficiencia no tocante a estas agrupacións por asumiren unicamente unha tendencia determinada da arte. Posteriormente, sinala o ensaio dedicado ao estudo da integración das artes por parte da Trienal de Milán no ano 1954, destinado a procurar os medios de colaboración entre o mundo da arte e o da produción industrial, tratando de inquirir novas orientacións artísticas.

Prosegue a lectura coas vellas demandas dos artistas que reclamaban ambiciosamente paredes para traballar nelas, na maneira en que o solicitaba Léger, que escribía: “É certo que o porvir solicita a gritos a colaboración das tres artes maiores: a arquitectura, a pintura e a escultura” (*Apud* Seoane, 2012: 27). Incide logo na advertencia de Henry Moore: “a colaboración non consistía só en muros entregados a última hora”. Para Seoane resulta fulcral que a colaboración dos artistas plásticos cos arquitectos ou enxeñeiros se produza no momento do anteproxecto para acadaren unha obra de arte arquitectónica na que verdadeiramente se consiga a desexada integración das artes. Esta é para o noso muralista a condición decisiva para logralo, para materializar realmente esa demanda colectiva.

As críticas no seu discurso non se ocultan<sup>96</sup>. Así, sentencia, con certa amargura, a falta de avances na posta en práctica deste ideal, en confronto coa multiplicidade de ensaios e de ocasións nas que se tratou a nivel teórico, motivando escritos dun valor considerábel, como o publicado no ano 1956 polo arquitecto norteamericano e excelente ensaísta Paul Damaz, *Art in European Architecture-Synthèse des Arts*, con prefacio de Le Corbusier, que sintetiza as inquiredanzas da época nesta cuestión e perfila xuízos ben acertados de grandes artistas. O noso muralista-ensaísta non pode rematar doutra forma as súas liñas que facendo un chamamento ás experiencias prácticas, integrando equipos onde actúen en colaboración arquitectos, enxeñeiros, pintores e escultores, en beneficio da arquitectura, da arte e do país (Seoane, 2012: 27).

---

<sup>96</sup>Lembrems que son para el unha ferramenta necesaria de expresión honesta, valente, das súas opinións, acompañadas da pretensión de advertir ao lector, á colectividade de artistas ou arquitectos aos que lle poida chegar o seu discurso crítico.

Estas son as ideas xerais nas que se apoia o pensamento-práctico do noso autor no relativo a este tema. Non obstante, vexamos agora a teoría persoal que vai forxando el propio.

En primeiro lugar, expresa un importante conxunto de reflexións que versan do asunto da descoordinación dos axentes responsábeis da obra arquitectónica –arquitectos/enxeñeiros– cos plásticos –pintores, escultores...– ou da desintegración artística no edificio, e sobre a desexada coordinación destes co alcance da derivada integración, tan anhelada. Deste xeito, recolle a frecuente substitución do artista polo arquitecto, desvantaxosa para a obra, lamentando, ao mesmo tempo, os intereses tan dispares que movían nesas cuestións os arquitectos fronte os artistas, distanciamento que non se producía na Idade Media. O artista debe acompañar o arquitecto ou enxeñeiro na súa obra e non tratar de que a súa obre en detrimento da construción arquitectónica. Suponse, neste senso, que o arquitecto exerce unha función técnica definitiva e tivo en conta a finalidade da construción proxectada; sendo así, trátase simplemente de estudar o ambiente que rodea o muro onde se debe de traballar, informando ao artista das cores prevista por el que rodearán a obra artística. Para acadar ese traballo colaborativo, remarca Seoane que, convén previamente definir e concretar a función do arquitecto, o cal non pode pretender abarcar, en circunstancias normais, todos os perfís –o de proxectista, construtor, ao tempo que de pintor ou de escultor–, pode selo en casos sumamente excepcionais como o dos *naifs* ou o de Gaudí, cando no seu xenio se concentraren todas esas artes como unidade.

A escolla dos pintores e escultores, pola súa parte, debe de producirse en base á demostración dunha verdadeira capacidade e vocación para este tipo de labor, pois advirte que entre os artistas e inclusive “os grandes mestres da arte”: “hainos, con talento probado noutras especialidades do seu oficio, cuxos dotes son mínimos para a arte mural” (Seoane, 2012: 17). A intención final é evitar, desta maneira, edificios que desluzan por causa dunha decoración mural non resolta, cuxo autor descoñece as particularidades da creación sobre a parede. Así, demanda implicitamente a imprescindíbel consideración da especialización real do artista dentro do muralismo, para poder respondera este tipo de demandas dunha forma óptima, quer dicir, creando unha obra en total harmonía coa arquitectura. Ante todo, avoga pola conveniente coordinación dos traballos contando coa intervención do pintor e/ou escultor no estudo dos problemas do espazo e da cor que se presentan en calquera obra.

Segundo o entender do noso muralista, unha colaboración estrita como a que el propugna tense que producir sempre no momento da elaboración do proxecto, exactamente comezándose xusto despois do anteprojecto. Equipárase así o proxecto a unha *summa* das achegas duns e doutros, dun modo consensuado, profundamente deliberado para acadar a

cohesión harmónica do *totum* arquitectónico. Na fase do proxecto da obra estudaríanse en común aquelas partes susceptibles do modelado e ornamentación partindo da forma ideal a que se aspira. Detalla esa colaboración do seguinte modo:

O artista, logo, en contacto sempre co proxectista e o director de obra, debería tratar de ir concretando a súa visión, deducíndoa das posibilidades que se presentan para a súa expresión, a partir da mesma estrutura. Moito do que se oculta e deixa de verse, desdeñándoo, no período de edificación, destinado como está a suxeitarse a uns planos previos, como os arabescos que se poden deducir dos ferros de formigón, o aproveitamento de formas de luz e sombras de rica calidade gráfica, as texturas da revocadura grosa, as caixas de escaleira, o metal despregado que se aplica en obra, e o que no argot de obra se denomina “paquete de canos”, poden ser excelentes puntos de partida e elementos que contribúan a dar vida e personalidade artística ao edificio e por cuxo desenvolvemento, logo do estudo común do proxecto, as artes pódense efectivamente integrar. A obra arquitectónica debería ser, como o foi noutras idades e co barroco e o manierismo, un enorme obradoiro onde traballen xuntos, modelándoa, imprimíndolle carácter, arquitectos, pintores e escultores. Os materiais, os tradicionais e os novos, irán orquestrándose cunha maior naturalidade (Seoane, 2012: 16).

Esta cita demostra, por un lado, o ben familiarizado que está Seoane coas diversas posibilidades técnicas e materiais que presenta o edificio, as cales ten sabiamente en conta para determinar o modo en que integrar na construción o seu produto artístico, conseguindo que o conxunto do *construto* arquitectónico sexa unha obra de arte en toda regra. Por outro lado, o Maneirismo e o Barroco son os modelos históricos máis recentes a respecto da súa época para a aspiración que no momento se formulaba como integración das artes, ao que se suma tamén a Idade Media, en calidade de período máis antigo. Eses dous estilos máis próximos posúen un carácter fecundo en que desbordou a fantasía do home e cos cales as artes e oficios acadaron un despregamento e plenitude que só a época da contemporaneidade do autor –opina el– supera en dominio e liberdade. En comparación cos outros estilos, considera a estes dous dos máis enraizados na alma dos pobos, “como se a acumulación de ornamentos e a complicación lineal e colorista constituíse un apetito humano, unha necesidade de riqueza e fantasía no home” (Seoane, 2012: 14). O noso autor non “escatima” en deterse en exemplos barrocos e manieristas, como tampouco en achegar un percorrido histórico rápido desde os casos medievais, do románico ou do bizantino, modelos de integración das artes en arquitectura. Na maneira en que el o reconece quixo, ao igual que outros artistas a prol da integración, procurar apoio en ideas do pasado para expresar as propias e xustificar as do seu tempo; mais, esa retrospección, cabe considerala, ante todo,

unha práctica característica deste creador, isto é, en total consonancia co xeito seguido na maioría das parcelas por el cultivadas.

En xeral, ao seu xuízo, o afán producido no século XX por integrar as artes no edificio tende a satisfacer unha necesidade da época. Os síntomas víñanse anunciando bastantes anos atrás desde que os arquitectos e enxeñeiros, esquecéndose do ascetismo ao que obrigaban os novos canons, volveron solicitar a achega de pintores e escultores para a decoración mural e desde que estes, pintores e escultores, volveron sentir a necesidade de se expresaren nas paredes dos edificios ou de interviren na súa decoración. No caso concreto do noso muralista, en case todas as circunstancias, tivo de adaptar a obra realizada ao lugar designado polo arquitecto e case sempre tras se finalizar a construción do edificio, agás para un mural digno de exaltar, *El nacimiento del teatro argentino* (M. 14), o cal se integra no Teatro General San Martín de Buenos Aires cando se estaba procedendo á súa obra, proxectándoo de acordo cos arquitectos.

Volvendo de novo ao proxecto arquitectónico defende unha concepción de menor rixidez arredor deste. Parecéndose moito máis aos proxectos dos que se parte para crear a obra, deixando así unha marxe superior a todo o imprevisto e á fantasía permitidas polas posibilidades técnicas. Chegamos así, ao segundo bloque dos seus preceptos arredor deste principio integrador –intimamente ligado co primeiro do que nos acabamos de ocupar–: a reivindicación da fantasía e da imaxinación, a carón doutros elementos fundamentais do tipo da relación arquitectura-natureza/home. De feito, entrándonos en materia co primeiro punto, mencionamos antes o enorme abano de posibilidades que ofrece a obra arquitectónica en construción para o desenvolvemento creativo do artista, especialmente o impulso da súa fantasía.

En concreto, Seoane sérvese reiteradas veces da cita de Chesterton, “a xerga e os rudos dialectos poden ser só saboreados por quen posúa realmente gusto literario pero non por quen teña gusto de estudoso”, trasladándoa ao terreo da integración das artes coa arquitectura. Neste sentido, explica que se poden crear técnicos, como algúns queren, para dirixir equipos de arquitectos e de artistas, arquitectos exclusivamente dedicados a estas cuestións, mais existen unhas calidades intuitivas, unha calidade fundamental que é a fantasía e a habilidade para desenvolve-la, que non pode metodizarse. Fará sempre falta o artista ao lado do novo técnico no caso de non se conxugaren estes dotes neste. O técnico, prosegue, tenderá no que realice ao suficientemente probado, ao patrón e á serie. Posúe frecuentemente unha imaxinación adaptada a un tipo de coñecementos e para ese futuro edificio no que se produza a integración artística, co cal di soñar o noso muralista, debe sobresaír a imaxinación

ante todo, manterse libre, esperta e audaz. Posto que, a personalidade da equipa que actúe e da obra dependerá desa capacidade imaxinativa, partindo de que se cumpran, como requisito natural primeiro, as necesidades polas cales se constrúe (Seoane, 2012: 19-20).

Noutras palabras, a equipa formada baixo a intención de integrar a súa arte no edificio ou na cidade, ten de procurar a fórmula serena de equilibrio, que artistas illados buscan individualmente. En conclusión, un equipo realmente útil para contrastar propósitos, fantasías e ideas, tendo asemade en conta a esencia caracterizadora do país en que vive ou no que traballa. En ligazón con esta premisa encontramos pois o segundo punto arquitectura-natureza/home. Parte da idea de que a arquitectura, ao igual que toda arte, xorde ou se nutre dunha natureza, dunha terra e do espírito dos homes que a habitan. Por isto mesmo, opina que se teñen que formar equipas para tratar de levantar o edificio onde as artes se integren. Sen ser necesario, ao contrario do que pensan algúns, que arquitectos, enxeñeiros e artistas sosteñan determinadas tendencias estéticas, xa que a pesar das diferenzas teñen que atopar o denominador común que os una, que será o espírito da súa época e do seu pobo (2012: 23). Conxuntamente, o traballo común e o diálogo do obradoiro constituirá o fundamento da grande obra de arte colectiva, realizada con conciencia superior á que se tivo no pasado, “pois xa non se trata unicamente de exaltar a Deus, a un poderoso, senón ao home por selo, e á colectividade a que pertence” (Seoane, 2012: 25). Por tanto, fronte á procura estética, perséguese o cumprimento dunha necesidade esixida pola sociedade: a integración das artes, malia se producir noutros períodos históricos, nunca como nese momento fora unha esixencia colectiva social.

#### 2.5.1. Achegas exemplificadoras de obras que asumen o precepto de integración artística

Para alén deses períodos ou correntes, xa mencionados, onde predomina o desenvolvemento do principio de integración artística na maneira en que o concibe Seoane, este refire un conxunto de casos considerados por el “positivos” –ou sexa, correctos, ou máis ben, ideais– nos que se conseguiu elevar este precepto ao máximo nivel. En concreto, correspóndese cun grupo escaso de exemplos arquitectónicos nos que os artistas experimentaron dun xeito óptimo a perseguida integración.

Asegura a existencia de poucos exemplos universais que realmente sexan válidos. Comezando cun caso negativo, sinala o do Edificio da UNESCO en París, onde as decoracións murais se xustapoñen á arquitectura sen ter a ver coa obra arquitectónica en si, na

cal os artistas traballaron ademais sen se preocuparen pola pretensión dos arquitectos. Trátase dun exemplo xa positivo, o relevo da autoría de Henri Moore para unha fachada de tixolos no edificio de Industrias da Construción de Rotterdam, ou a intervención protagonizada por Le Corbusier para a igrexa de Ronchamp. En América son mostras significativas a do edificio ofrecido pola Ciudad Universitaria de Caracas e, xa en Buenos Aires, o de Clorindo Testa co Banco de Londres. Non obstante, advirte que neste último caso, como no de Le Corbusier, son arquitectos que unen á súa técnica a súa alta capacidade de pintores. Recolle tamén, neste sentido, o mural executado por Joaquín Torres García no Hospital de Bacillares Saint Bois; así como a integración que exercía o pintor Cándido Portinari da súa arte a través de murais cerámicos xunto co arquitecto Reidy no edificio de Pedrogulho, e co arquitecto Niemeyer na igrexa de Panpulha, máis importante para Seoane “desde el punto de vista de la integración, que sus murales pintados” (1974: s/p).

Así mesmo, dá conta de que na Exposición Universal de París de 1937, Léger e Delaunay demostraron ser capaces de integrar a súa arte na arquitectura mediante as obras elaboradas no Palacio del Aire e no de Ferrocarrís. No Pabellón Español desa mesma Exposición Universal, prodúcese outra tentativa acertada: cando en plena guerra española, o arquitecto Sert chama a colaborar con el a un núcleo de artistas e escultores constituído por Picasso e Miró, Alberto Sánchez e Calder, que no seu interior e exterior completaron a obra arquitectónica. No interior do pavillón, Picasso elabora o *Guernica* e Miró o panel coa figura do segador catalán, perdido na última Guerra Mundial. No exterior, Alberto Sánchez crea un columna de grande altura denominada *Los caminos de España* –tamén desaparecida– e Calder, pola súa parte, leva a cabo un dos seus primeiros móbiles de carácter monumental.

Ademais, dentro desa presentación mostrativa, Seoane inclúe un grupo menor de obras feitas con anterioridade que se sitúan, por tanto, ao modo de antecedentes. Son as elaboradas por autores que considera á maneira de “visionarios” neste aspecto determinado. Exalta, por conseguinte, o caso do carteiro Cheval en Francia, cuxa obra arquitectónica “persoal e de alucinado” foi mostrada, primeiro que por ninguén, polos surrealistas franceses e cítase, na actualidade, máis próxima a Seoane, como precursora dunha nova arquitectura. Noutro terreo intelectual, o arquitecto Gaudí en Catalunya, tan desdeñado durante moito tempo fóra do seu país, sendo, porén, un dos artistas máis extraordinarios de fins do século XIX e comezos do XX, a quen as regras de construción serviron para realizar unha xigantesca obra de artista. O noso autor non repara en admitir con rotundidade que en ambos os modelos “por citar soamente dous exemplos, moi distintos polos seus medios e condicións intelectuais, resúmense para min algúns dos camiños contemporáneos coñecidos de integración das

artes”(Seoane, 2012: 10). Considera ao carteiro Cheval un *naif*, un intuitivo, que constrúe a súa vivenda ideal, o seu palacio, a partir do coñecemento rudimentario dos elementos da construción e da arte. Tratou de expresar, edificando a súa propia habitación, o seu pensamento sobre o universo e a vida do home. Provisto dunha cultura superior, dotado de maior fantasía e recursos superiores, de coñecemento profundo dos materiais usados e de sabedoríaacadémica, Gaudí manifestou tamén nos seus templos e palacios, co mundo de crenzas herdadas, o que se fora formando na súa alma de alucinado e de místico. Para lograr esa expresión monumental recorreu ao coñecemento dos oficios populares e humildes de Catalunya. “A súa obra resulta a alucinación dun sabio ermitán. Mais ela non é soamente a consecuencia do seu xenio de arquitecto, senón tamén a do seu enorme talento de escultor e de pintor”, caracterízao o noso muralista, o cal resalta o seu carácter pioneiro e unitario, artífice de obras nas que realmente se integran as artes. Inclusive, vai máis alá e reivindica o valor do traballo de Gaudí en comparación coas pinturas murais e tapices de Le Corbusier –agás co seu traballo na igrexa de Ronchamps– ou cos relevos de Sullivan, carentes ao seu entender da exemplaridade ofrecida polo autor catalán.

Por último, sen se esquecer do panorama galego fixa a súa atención sobre *O pasatempo*, levantado polo emigrante García Naveira no seu municipio natal, Betanzos, na actualidade en pésimo estado de conservación, debido ao abandono institucional. Sitúa a Naveira como un exemplo notábel neste sentido que, coa fortuna acadada na emigración en Buenos Aires, ao regresar á súa localidade erixe unha obra diversificadamente monumental no grande espazo que abrangue: desde o enorme edificio para vivenda propia nesa quinta, modelada con relevos que reflicten a súa vida, a dos personaxes e os feitos históricos ou estraños que conmovían a súa imaxinación, até proxectando a mesma “filosofía” nos curiosos xardíns constituídos por labirintos e grutas. De aí que, denomine a este e ao carteiro Cheval como *naifs* ou “unha especie de arquitectos dos domingos”.

### 3. Da concepción da arte mural de Seoane. O libro *Arte mural. La ilustración* e outros ensaios breves sobre este xénero

En oposición a algunas de las tendencias del momento, este artista es además un artesano enamorado de su oficio.

Ese amor al trabajo bien hecho, a la pureza y limpieza de los medios, lo ha llevado a través de la pintura a la investigación de las técnicas más diversas.

1962/ Buenos Aires

[Horacio Butler, «Luís Seoane» (fragmento)].

Seoane soubo asumir e desenvolver con precisión teórica o papel de teorizador da arte mural. A mostra disto está en catro pequenos ensaios seus, nos que a pesar da brevidade é quen de distinguir o “bo facer” fronte ao “mal facer”, de presentar unha visión do muralismo completa e obxectiva na que, ao mesmo tempo, tamén se expoñen os seus criterios propios, as súas consideracións persoais, sempre xustificadas.

Estes materiais non son outros que o artigo –xa comentado– «Acerca de la integración de las artes» (1962), no que o tratamento deste xénero se dilúe no asunto central da explicación do principio de integración artística; o texto pronunciado na audición *Galicia emigrante* «Pintura mural en Galicia. Modernismo» (15-08-1967) que se cinxe, especialmente, ao comentario das escasas mostras existentes de muralismo galego até o seu período fundamental; e a publicación na revista *Grial*, «Encol da miña aportación ao arte mural» (nº 45, 1974), máis coñecida co título «Sobre a miña achega á arte mural» –na súa forma estandariza e divulgada na escolma de Lino Braxe e Xavier Seoane. Esta última presenta o seu traballo muralístico de modo contextualizador, versa asemade, sobre o principio de integración das artes e sobre o muralismo no noso país –de xeito máis lateral que nos ensaios anteriores, respectivamente–, partindo da alusión a unha entrevista que lle realizara un mozo galego meses antes preguntándolle pola súa pintura mural en Arxentina e pola posibilidade dun muralismo en Galiza. Finalmente, o máis importante dos seus ensaios no que se refire á contextualización, explicación e caracterización do seu muralismo, de xeito rigorosamente detallado, correspóndese, sen lugar a dúbidas, coa primeira parte do libro *Arte mural. La ilustración* (1974). Este escrito divídese, á súa vez, en dous apartados: primeiramente, «Noticias previas sobre arte mural de nuestro siglo», de índole contextual e de certo percorrido histórico sobre este xénero; despois, «Mi obra de muralista», no que, apoiándose tamén nunha especie de contexto máis próximo á súa tarefa muralística, nola presenta, caracteriza e nos mostra as súas singularidades dunha maneira precisa, obxectiva. Ao final deste último apartado inclúese unha «Nota» breve, na que se mencionan todos os



arquitectos, enxeñeiros para os que traballou, artistas cos que colaborou, e certos autores ou críticos que escribiron sobre o seu labor. A continuación fornécese unha especie de escolmanas que se achegan distintas fotografías de dezaioito das súas producións murais, dúas vidreiras e un bosquexo.

Con todo, cabe indicarmos que, alén destes textos ensaísticos, encóntranse evocacións do propio muralista relativas a esta actividade noutros textos. Reflicte consideracións máis laterais en escritos nos que se centra, por exemplo, noutros xéneros do tipo da ilustración ou do deseño gráfico.

En xeral, os catro elementos antes referidos supoñen para nós a fonte textual básica. Unha guía fiel do seu traballo mural e da súa concepción, á que imprescindibelmentede debemos recorrer coa finalidade de elaborar un traballo fidedigno, como base coa cal profundaremos na súa concepción sobre o seu muralismo de xeito global, como paso previo ao capítulo sucesivo dedicado expresamente aos murais, proxectos, vidreiras e tapices.

### 3.1. Da confesión dos seus principios, procuras e inqedanzas. De como caracteriza o seu muralismo e as especificidades que o singularizan

Seoane facilítanos moito a comprensión do seu muralismo coas explicacións que establece nos seus ensaios, fonte útil e necesaria, como acabamos de afirmar, para coñecermos o universo conceptual muralístico do autor, así como para descubriremos as particularidades das súas producións.

Até o momento, exploramos detidamente os eixes vertebradores do seu pensamento muralístico. Agora é momento de nos determos verdadeiramente na esencia do seu xeito de entender o quefacer artístico na parede. Ocupámonos desas poucas cuestións que ficaron no tinteiro e que concirnen estritamente ás súas reflexións máis íntimas, atinentes á perspectiva persoal sobre a súa propia intervención ou relación co muro. Esta breve parte configúrase ao xeito dunha necesaria ampliación, recompilación e profundamento, centrada estritamente na figura creadora.

Decidimos que a primeira parte do título deste apartado recollese fielmente os núcleos nos que se estrutura ensaisticamente o seu pensamento muralístico: confesións de principios, confesións de procuras e confesións de inqedanzas. No segundo enunciado deste, decantámonos por subliñar a existencia dunha caracterización do conxunto achegada polo

propio muralista, acollendo distintas especificidades, singularidades ou novidades que audazmente se encarga de sinalar.

Por unha banda, comezamos expondo a serie de principios asumidos por Seoane nesta práctica. Así, parte da idea da liberdade, acorde coa totalidade do seu pensamento artístico, pois sempre solicitou liberdade para poder elaborar as súas producións murais, sendo para el unha condición necesaria para o desenvolvemento da súa creatividade. A reivindicación deste principio fundamental está encadeada, pensamos, coa concepción do carácter interventivo e/ou social da arte mural. Seoane sitúa ao muralista nunha posición medial entre o perfil de artesán e o de obreiro, como xa adiantamos. Resúltalle de maior interese, a actitude dese artista fronte ao mundo que a obra en si. O pintor, ao se subir ao andamio, convértese noutro home diferente ao encerrado no seu taller. En concreto, considera que o traballo sobre o muro completa a vida do artista, concedéndolle deste modo unha importancia chave fronte a outros xéneros máis privados ou limitados no aspecto da intervención artística coa colectividade. Neste xénero a produción do artista acada o status de obra pública, pasará así a ser xulgada pola extensa maioría social.

En consecuencia, entende as creacións de índole muralísticarealizadas expresamente para o público en xeral, quen en definitiva desenvolve o papel de xulgala. Así, os seus murais localízanse en obras públicas –*El nacimiento del teatro argentino* (M. 14), integrado no Teatro General San Martín–; en bancos –*Vegetación* (M. 40) ou *Soles* (1972) (M. 39), executados en distintas axencias do Banco Español del Río de la Plata–; en grandes galerías comerciais –*Los músicos* (M. 2) ou *Figuras* (1954) (M. 3), ubicados na Galería Santa Fe, ou *Homenaje a Guamán Poma de Ayala* (1960) (M. 25), composto na Galería do Centro–; para distintos edificios privados –*Figura con pájaro* (1957) (M. 16), *Jinetes* (1959) (M. 24)... Case todos referidos a Galiza –a excepción dalgúns como o inserido no Teatro General San Martín– e practicamente todos accesíbeis á grande masa social, agás eses casos realizados no interior de vivendas privadas –por exemplo, o mural *Figuras* (1955) (M. 6)– ou mesmo en zonas de residencias particulares.

Entre as súas procuras, salienta a tentativa de contribuír coa súa produción á cultura galega, obxectivo último, por tanto, do seu muralismo, desenvolvendo para isto unha especie de función de divulgador artístico desde a emigración, un xeito de loita, segundo el admite. Nun nivel máis concreto, mantivo sempre a opinión de que “en arte mural es fundamental conseguir con un mínimo de medios mayores efectos”, especificando que entre “las lecciones que uno debe asimilar está el estudiar los grafitos que gentes anónimas realizan en las paredes por su eficacia mural” (1974: s/p). Esa sabia procura de alcanzar maiores efectos coa menor

cantidade de medios que se encadra coa sinxeleza da arte do *graffiti*, enlazándose coas evocacións relacionais que expuxemos ao principio desta tese, para marcar a dobre vertente da representación mural: a plástica e a gráfica. Esa tentativa por establecer similitudes entre esta actividade e outras expresións artísticas, tamén se encontra na conexión entre este xénero e o traballo no libro por parte do diagramador: entre o feito de ilustrar as páxinas en branco do libro e o decorar as paredes da mesma branca nudez do edificio<sup>97</sup>. Manifesta, a máis, a súa preocupación polos procedementos, de aí que aprendese dos pintores de parede a respecto dos procedementos de oficio que eles viñan transmitíndose, produto dunha experiencia herdada de notábel eficacia que, ao mesmo tempo, se combina coa súa destreza de pintor, ao servirse en bastantes murais a súa habilidade pictórica utilizando distintos recursos e variando constantemente de procedementos.

Por outra banda, canto á caracterización, insiste no feito de combinar o tradicional co moderno, tanto na técnica, canto nos materiais empregados. Usa xunto cos materiais novos, os naturais e os arcaicos como a pedra, o mármore, o ferro ou o bronce. Recorre a técnicas artesáns moi antigas como a cerámica, a vidreira ou o mosaico, cando non simplemente á pintura con resinas sintéticas producidas pola química industrial. Considera que os procedementos do pasado resultan sempre novos, conservando o misterio proveniente da súa afastada historia. Isto demostra que o conxunto da súa obra neste terreo non se limita á pintura, como el propio expón indirectamente ao se referir a *El nacimiento del teatro argentino* (M. 14) co termo ‘mural pintado’; porque a pesar de si se corresponder nese caso, como noutros, aclara que moitos outros “non o foron, xa que cambiei de procedementos moi a miúdo” (Seoane, 1996i: 414).

Emprega procedementos en desuso, moldes para ornamentos, o estarcido, o fileteo como fixeran os pobos da antigüidade. Elabóraos superpondo pedras; realizando terraceas, con mármore de diferentes cores; usando a témpera, resinas sintéticas, o mosaico, a cerámica en colaboración con certos ceramistas, con metais, ferro e bronce, en pedra picada reconstruída na parede; seguindo o debuxo cun aro de bronce apenas perceptíbel... Ademais, desenvolve as súas obras en relevo con premoldeados de formigón; fai gravar pedras orixinando insculpturas, tendo en conta a vidreira dentro desa enorme gama. Neste sentido, afirma non se deter “en canto á variedade de procedementos, por afán de experimentar nalgún caso, e outros para contribuír á riqueza e á unidade da obra arquitectónica, sempre, naturalmente, de acordo co espazo proposto e sen atentar contra a parede, ergueita de acordo

---

<sup>97</sup>A ligazón entre a arte mural e a da ilustración, que agora simplemente mencionamos, será tratada con maior detemento cando nos ocupemos da relación co xénero da ilustración no sexto capítulo desta Tese.

co proxecto do arquitecto” (Seoane, 1996i: 417). Por conseguinte, observamos a maneira en que conxuga nese diverso elenco metodolóxico as ansias experimentadoras coas esixencias “impostas” pola propia construción en que se integra, estando sempre garantida a riqueza estilística.

Acada certas especificidades e até novidades que el propio se atribúe canto o uso de recursos distintos aos que se viñan empregando até o momento. Esa experimentación técnica e material inmersa nunha procura incansábel, condúceo a practicar novas vías, acudindo a recursos innovadores, ao ser posibelmente o primeiro en substituír o chumbo pola soldadura plástica, en usar pedra picada para grandes paredes con temas figurativos, utilizada como revestimento ou para composicións xeométricas de tipo elemental. Probabelmente fose o primeiro en Buenos Aires –“o que non é mérito especial”, di honestamente– en facer os primeiros *afiches* comerciais abstractos, tamén en executar os primeiros murais dese carácter, un deles na bóveda da Galería Larreta.

Na maneira en que xa o temos referido, a cor correspóndese con outra calidade diferenciadora do seu traballo. Fai uso dun cromatismo de inspiración popular co que tenta non crear perspectivas que destrúan visualmente a parede. Traballa os planos de cor na parede, preocupándose por acentuar os seus ritmos e contrastes, e sobre estes vai fixando o seu debuxo, os seus signos artísticos persoais. Acompañando o cromatismo sitúase o grafismo. A cor fai xurdir a forma. Superpón o grafismo co que trata de interpretar a súa sensibilidade arredor da natureza e do home. Así, esfórzase por sinalar o elemento gráfico sobre o conxunto cromático.

En xeral, leva a cabo a eliminación de detalles superfluos ao entender que no mural polo seu tamaño, pola distancia que esixe a súa contemplación, o artista ten de atender fundamentalmente á composición. De maneira que, planos de cor, liñas e até tema harmonicen coa arquitectura, así como coa finalidade da obra arquitectónica. No caso dos relevos –os de ferro e bronce, os mármoreos ou os moldeados en cemento– perseguen a liña da “posta en movemento” do muro, cando resulta necesario crear –explica Seoane– un dinamismo complementario con outros muros, animando así un espazo determinado.

No tocante á caracterización dentro do plano temático, apuntacomo tema máis importante dos seus murais o estatismo da figura humana, converténdoa en intemporal, hierática. No seu caso, esa figura humana acaba por ser matizada, quer dicir, non se toma realmente nese sentido tan abstracto-xeneralizador, senón no referente concreto da figura humana galega, mais especificamente, popular-galega. Vexamos o fragmento en que presenta

esta temática principal, servíndose dunha carta súa escrita a Alberto Girri, na cal reflexiona sobre o teor estático partindo duns versos deste poeta:

Hace algunos años escribí desde La Coruña una carta a Alberto Girri a propósito de un verso suyo: “lo duradero y lo estático” y le decía, “...es de una exactitud extraordinaria. Duraderas son las esculturas asirias y egipcias, desde ellas la escultura decae; y las pinturas románicas y las de Piero della Francesca y las de Velazquez. Lo que se llama movimiento en pintura no existe más que como tema. Goya convirtió en estáticas las brujas para siempre. Y los persas y los turcos, a esas figuras que conducían camellos y que andan sobre arena, deteniéndose para la eternidad porque la mano de un artista así lo quiso”. Recojo ahora esta frase de mi carta de “Diario de un Libro”, de Alberto Girri, porque el tema más importante en toda mi obra es precisamente el estatismo en la figura humana, convirtiéndola en intemporal. Esas campesinas sentadas esperando uno no sabe qué, o sabiéndolo, sin tiempo y para siempre. Toda ella tiende a figurar quietud y estatismo, o así lo deseo. El estatismo solemne de los campesinos y de los pescadores. En mi caso, los de Galicia (Seoane, 1974: s/p).

Seoane insiste no feito de que os temas dos seus murais teñen a ver na súa case totalidade coa figura humana galega. Dá un paso máis, e até se atreve a caracterizar o seu muralismo a nivel temático, e con bo criterio aínda tratándose dunha metáfora, cunha especie de Nai Galega, constante temática herdada nos artistas galegos da prehistoria e desas maternidades dos cruceiros. A “nai galega” composta mediante a súa arte mural a través da suma dos temas de case todo o conxunto dos seus murais. Unha alegoría en toda regra reivindicada precisamente con este xénero, cunha forma de expresión eficaz para elevar ese símbolo, de maneira dignificadora, desde a esfera pública.

Por último, fixémonos na declaración singularizadora arredor dos seus murais, coa finalidade de reforzar os “puntos fortes” da configuración da súa concepción, por vía dunha confesión-descrición humilde e fiel:

En cuanto a la calidad de ellos, que no soy yo quien debe juzgarla, declaro que hice lo que pude, generalmente con la prisa que exigía el encargo pero tratando de aportar siempre el sentido de libertad, técnica y temática, que caracterizan mi obra, de acuerdo con las inquietudes de nuestra época y con los ensayos que otros artistas venían realizando en otras partes. Siempre, naturalmente, siguiendo mis propias búsquedas, tratando de ahondar en mi personalidad que, pienso, es lo que más debe estimarse en el artista juntamente con su inquietud (Seoane, 1974: s/p).

Resume nestas liñas declarativas o espírito que guía a súa produción sobre o muro: o sentido da liberdade, da técnica e da temática, singularizadores do seu panorama creativo neste ámbito. Unha concepción ante todo harmónica coa súa propia personalidade,

obxectivos e procura. Mais tamén, brillantemente acorde coas principais inquedanzas da época e mesmo cos ensaios doutros contemporáneos seus.

É aquí sintetizado desde a óptica do propio Seoane, por unha parte, o seu universo conceptual muralístico, singularizado por unha forte cohesión onde fusiona os máis variados principios e preocupacións. Por outra parte, presentamos, tamén desde a súa perspectiva, a resumida caracterización global da súa arte mural, a cal se nutre sobre todo do raizame popular e das tendencias creativas máis modernas, xermolo dunha potencial universalidade.

#### 4. Á maneira de palabras conclusivas

Este capítulo contextualiza a Seoane en relación ao muralismo axudando a afianzarmos dúas ideas principais. Por un lado, demostra ser a arte mural un xénero verdadeiramente enraizado, con entidade e con historia desde antigo, consolidado e exhaustivamente teorizado e experimentado de modo variado por un amplo conxunto de artistas en distintos lugares do mundo. Isto desmonta a xeneralizada consideración como xénero secundarizado, subxugado ou dependente, como un mero produto da máis recente modernidade. Por outro lado, facilita a adscrición de Seoane e o entendemento da súa importancia a respecto desta práctica no século XX, nun momento chave para o rexurdir do muralismo; quer dicir, nun período de rebeldía innovadora para esta vertente da plástica que se radica fundamentalmente nos países latinoamericanos mais que tamén se exercita nos movementos da vangarda europea. Ao explorarmos a creatividade e conceptualización muralística en Seoane, asistimos obrigatoriamente ao contexto da (re)invención do muralismo, aos diversos rumbos e propostas que se foron tomando nese impulso moderno e necesario para moitos artistas e arquitectos. O muralismo foi (e é) sen lugar a dúbidas a ferramenta/medio real que garante o achegamento da arte ao pobo e que facilita a inserción total da arte na urbe.

Este percorrido serviu, ao mesmo tempo, para percibirmos a loita dos artistas por alcanzaren esa expresión plástica tan eficaz e directa, sobre todo por parte da colectividade galega. O feito de falarmos das enérxicas ansias dese pequeno grupo de pintores do noso país, dá para coñecermos o herdo muralístico que lles debemos que, malia ser escaso posúe un alto valor e un carácter digno para o seu necesario mantemento e difusión. Ao noso parecer, resulta de destaque non só o amplo legado de Luguís e doutros artistas no interior –para alén da contribución no exterior daqueles outros desterrados–, senón que ten unha importancia notoria o feito de contarmos con pintores ben formados que mesmo traballaron en México no equipo pioneiro de Siqueiros ou de Rivera como acontece con Francisco Miguel. No referente ao noso muralista, resulta aínda máis notoria a súa pertenza ao círculo de axentes artísticos que conseguiron a renovación desa parcela na grande Buenos Aires, co significativo *status* que iso supón.





#### IV. AS CREACIÓNS MURALÍSTICAS

Nesas figuras pintadas nas paredes,  
que semellan que agardan, probes, limitadas,  
labouriosas,  
entrego o meu mensaxe. Esa mestura de ensoños e de  
tenrura  
que o pobo lonxano, esquecido de mín, ourentóu.  
Rubido no andaime, a moitos metros do chan,  
tencionando dibuxar nas paredes imáxens que me  
socedan,  
que poidanse escavar pasados mil anos  
antre columnas crebadas, xoias e útiles de traballo.  
Falo con min mesmo. Pecho os ollos e podo ver [...] 1955/ San Juan, cidade  
[Luís Seoane, «Desterrados» (fragmento)].

##### 1. Inventario dos murais de Seoane: localización, descrición e explicación

Atópome rubido a un andaime agardando o futuro  
envolto no pó da obra, a cal e a area.  
1955/ San Juan, cidade  
[Luís Seoane: «Desterrados» (fragmento)].

O estudo do conxunto dos murais de Seoane supón o manexo dun corpus amplo e complexo que delimitaremos a seguir para tentarmos acadar unha organización expositiva clara do contido. De aí que comeceamos explicando o inventario elaborado e os criterios tomados, para finalmente procedermos ao comentario das súas singularidades facilitando ao lector as ferramentas necesarias para a súa comprensión. Con todo, advertimos do carácter orientador e humilde do catálogo proposto, aberto a máis achegas e futuras melloras, malia ser ante todo trazado coa máxima precisión posíbel, fundamentado na pesquisa e no contraste de distintas fontes primarias e secundarias, privilexiando ante todo o plano temático.

Convén primeiramente contextualizarmos temporalmente esta actividade en Seoane durante a década dos cincuenta, sesenta e os primeiros anos dos setenta; a pesar de ter participado arredor dos corenta na elaboración do mural *Refranes gallegos* con outros artistas. Por tanto, estamos ante un período caracterizado pola consolidación progresiva da súa madurez artística. Exceptuando este mural no que colaborou nun momento temperá, pode considerarse *Barcas y pescadores* (1953) (M. 1), montado nunha fachada lateral dunha residencia privada, a creación verdadeiramente inaugural deste xénero no panorama creativo seoaniano –consideración que, entre outras cousas, se rexe polas afirmacións neste senso do propio autor.

Na mesma data concíbense as obras *Los músicos* (1953) (M. 2) e *Figuras* (1954) (M. 3), integradas na galería comercial Santa Fe. As composicións plásticas *Figuras femeninas* (1972) (M. 43) ou *Caballeros medievales* (ca. 1972) (M. 42) –das orixinadas en territorio arxentino– e *Polbos* (1972) (M. 48) –executada en solo galego– encóntranse entre as últimas producidas polo noso muralista, cuxas datas se coñecen con maior precisión.

A localización das súas montaxes muralísticas atanguen principalmente a dous países: Arxentina e Galiza. Principalmente, ubícanse na cidade de Buenos Aires mais tamén noutros lugares desta nación como é a cidade de San Juan, cidade de La Plata, Mar del Plata ou Magdalena. Á súa vez, un pequeno conxunto sitúase na localidade lucense de Cervo e outro no Castro de Samoedo pertencente ao municipio coruñés de Sada. Cabe salientar pois, que os feitos en Galiza foron realizados nun período tardío ou de madurez, entre os anos 1968 –coa elaboración de *Figuras sentadas* no Castro (M. 45)– e 1972. A maiores, pódese incluír Cuba con certos matices como outro dos lugares de execución mural –especificamente a cidade da Habana. Existe información sobre un suposto mural elaborado nunha residencia da capital cubana; no entanto, hai moitas lagoas ao respecto por non se conservaren testemuñas fotográficas, nin datos referente á súa ubicación.

Xa agora, a contextualización espacial concreta concerne á tipoloxía das construcións arquitectónicas onde se efectúan abarca, de maior a menor escala: edificios privados na súa ampla maioría, seguidamente galerías comerciais, sucursais bancarias, fábricas –*Celtia S.A.*, *O Castro*, *Sargadelos*–, e un escaso número en institucións de índole completamente pública –Teatro General San Martín de Buenos Aires.

O inventario explicativo dos murais que propomos consta de 49 obras, aumentando notabelmente a cantidade que se viña considerando até hoxe en día pola crítica –unha cifra que oscilaba arredor dos 30 murais. O *corpus* que agora recollemos constituíuse baixo o requisito fundamental da existencia dun documento fotográfico do mural finalizado, que demostre a súa realización e xustifique o seu *status* como tal. Fican excluídas pois, aquelas creacións das que só se conserva o estudo previo, aínda sendo ben coñecidas. Deste xeito, eses proxectos, ao igual que as vidreiras e tapices, formarían un conxunto a parte, contemplado noutros apartados posteriores.

Destas 49 producións que conforman o repertorio muralístico, catro son realizadas en Galiza e as 45 restantes en Arxentina<sup>98</sup>. O establecemento da cantidade de murais segue un criterio de unificación. Deste xeito, contamos de maneira conxunta aquelas creacións que

---

<sup>98</sup>Non obstante, convén ter en conta que dentro do grupo das realizadas en Arxentina, contemplamos o mural *El sol*, malia que a súa identificación/localización non se coñece con total certeza.

integran máis dunha parte (ou dun mural) na mesma zona da construción arquitectónica, ben porque se complementan dalgún modo, ou ben porque se conciben con idénticos procedementos técnicos ou materiais. Este é o caso, por exemplo, de *El carro de la luna* e *Escenas de tauromaquia* (M. 5), *Figuras en reposo* e *Campesinas trabajando* (M. 26), ou tamén de *Las carretas* (M. 13) nas que se inclúe conxuntamente a pintura con resinas sintéticas e a creación en cerámica, por partillaren esencialmente o mesmo motivo. Pola contra, non seguimos este criterio, ao considerarmos separadamente a bóveda *Liñas no ceo* ou *Liñas e espazos* [s. t.] (M. 20) e *Figuras troceadas* ou *Figuras rosas e negras* [s. t.] (M. 21), debido ao feito de que, aínda sendo ambas de carácter abstracto, posúen trazos marcadamente diferenciais, así como por non se conservar hoxe en día a creación do teito abovedado.

Para os títulos mantemos o orixinal en lingua española cando foron integrados en edificios arxentinos e o idioma galego para os poucos que temos en Galiza. Por tanto, empregamos, sempre que se coñece, o título orixinal posto polo autor e, cando este noné coñecido, utilizamos o máis xeneralizado pola crítica. No entanto, cando nos encontramos ante unha obra sen título orixinal, para alén de o especificar coa abreviatura correspondente –[s. t.]–, recorremos a pór o título en lingua galega, aínda que a súa ubicación fose en Arxentina. Así tamén, no caso dalgunhas denominacións abstractas, mesmo dando pé a confusións dunhas obras con outras, optamos –seguindo un criterio de practicidade– pola indicación da data ou da ubicación como sinais diferenciais, ou até pola atribución propia de nomes descritivos do conxunto centrados nos motivos máis destacábeis.

Para a datación seguimos o criterio de fixar, sempre que se poida, as datas coas que o autor asina ou, de non haber rastro deste indicativo, seguimos as que o propio artista refire en ensaios ou cartas. De non se produciren ningunha destas circunstancias, acudimos como recurso último aos diferentes estudos da crítica contrastando as diferentes fontes dispoñíbeis, ou mesmo recorremos á documentación específica e indicial facilitada pola Fundación Luís Seoane.

### 1.1. Os murais

O inventario dos murais recóllese no Anexo 10.

Nel divídense as obras realizadas en territorio arxentino das efectuadas en Galiza, sendo estas as dúas primeiras partes, á que se suma unha terceira: a designada “Outros

murais” na que se insire unha composición cuxa localización e datación resulta descoñecida, *Parella de figuras femininas* [s. t.] (M. 49). No referido anexo, tamén se leva a cabo un comentario analítico, breve e xeral, respondendo aos ítems da seguinte ficha:

- Título (data e localización/ estado –só se se souber que está desaparecido, destruído, tapado etc.)
- Materiais e técnicas
- Lugar arquitectónico onde se sitúa /Dimensións (se as coñecemos)
- Descrición e explicación. Temática e asuntos. Particularidades e interpretación
- Outros datos complementarios
- Colaboradores (se os houber)
- Arquitectos e/ou enxeñeiros
- Propiedade das imaxes (se a coñecemos)
- Procedencia das imaxes

Na medida das nosas posibilidades, tentamos cubriren todos os casos cada un deses ítems. A maiores, en moitos casos puidemos especificar datos máis difíciles de coñecer como as dimensións, ou tamén concretamos o estado naquelas circunstancias nas que o mural xa non fica visíbel por estar tapado, desarmado, inclusive por estar desaparecido ou ser destruído. Moitas veces procedeuse a engadir informacións ou particularidades de interese. Ao mesmo tempo, achégase a correspondente mostra fotográfica, a cor –normalmente– ou en branco e negro, coa mellor calidade posíbel. Nalgúns casos puidemos sinalar a propiedade (e/ou autoría) desas fotografías/imaxes, mais sempre especificamos de que fonte as reproducimos. As vías das que provén este material gráfico son diversas: desde as tomadas por nós propios, as fornecidas pola Fundación Luís Seoane, as achegadas polo autor no libro *Arte mural. La ilustración*, ou extraídas doutras fontes catalográficas, como sobre todo a obra *Buenos Aires. Escenarios de Luís Seoane* ou tamén *Itinerario do trazo. Debuxo e ilustración de Luís Seoane*, publicadas precisamente pola Fundación Luís Seoane.

## 1.2. Cuestións previas

Tras a presentación do referido inventario, expomos algunhas cuestións que esixen unha aclaración.

Primeiramente, neste repertorio non se contempla o mural *Refranes gallegos* (Anexo 11), por non cumprir o requisito fundamental de que antes falamos: dispormos de testemuño

fotográfico que permita levar a cabo unha análise pormenorizada. Unicamente se conserva unha fotografía pertencente á Colección Ana Villaverde Somoza co motivo da súa inauguración —á que asistiu Seoane con outros membros da intelectualidade galega. Lamentablemente, ese documento gráfico carece da imaxe do mural. Aínda así, recollemos aparte no Anexo 11 unha ficha orientativa cos datos máis salientábeis.

En segundo lugar, a razón de contemplarmos o óleo *La malla* (M. 10) nesa recompilación ten a ver co feito de ser concibido previamente cun enorme tamaño para a súa colocación no espazo no que se integraba do Centro Lucense. Foi construído nunha táboa cunha dimensión de sete metros de longo por máis de dous de alto, referíndose Seoane a el cando menciona os seus murais no escrito «Mi obra de muralista». Épor isto que o consideramos de xeito matizado no conxunto, a pesar de non ser propiamente un mural en sentido estrito, especialmente polos materiais e técnicas empregados e pola súa colocación sobre táboa e non directamente na parede. E máis aínda o debemos de integrar neste conxunto se o ligamos ao feito de termos en conta, dentro deste xénero, tamén os tapices nunha consideración absolutamente laxa. Asemade, co mesmo criterio acolledor, inserimos *Polbos* (M. 48), fondo cerámico da Pía do Xunco da fábrica de Sargadelos, malia non ser unha execución sobre unha parede ou teito —convención que *stricto sensu* fixa a definición de “mural”, acontecendo algo parecido, por exemplo, coa composición *Figuras* (ca. 1969, La Plata) [s. t.] (M. 27), situadas nunhas portas e deseñadas en mosaico.

Por último, como xa adiantamos no primeiro apartado, sábese do encargo dun mural en cerámica, por parte de Xerardo Álvarez Gallego para a súa casa da Habana, motivado pola fascinación pola obra muralística *Escenas de feria* (P. 29) do Centro Lucense de Buenos Aires, realizado nese mesmo material coa colaboración de Fernando Arranz. Sen moitos máis datos de peso, nin mostras gráficas, sabemos só que estaría datado aproximadamente entre os anos 1956 e 1957, así como que o seu tamaño abarcaría 1,95x150 metros, segundo se comproba, a Francisco Fernández del Riego, en carta de 7 de setembro de 1956 (Seoane, 1956: s/p).

1.3. Colaboradores: Carlos Torrallardona e Fernando Arranz. Arquitectos e enxeñeiros para os que traballou

Seoane non se esqueceu de agradecer a colaboración daquelas persoas que o axudaron na elaboración de murais. Nin tampouco de recoñecer a comprensión daquelas outras para as

que traballou, enxeñeiros e arquitectos que confiaron no seu bo facer. Isto faino precisamente na nota final do seu ensaio muralístico pertencente ao libro *Arte mural. La ilustración*, onde as vai referindo a case todas elas.

Así, entre os profesionais que contrataron o seu quefacer artístico, menciona a Mario Roberto Álvarez e Macedonio Ruíz –os cales lle solicitaran para o Teatro General San Martín a elaboración de *El nacimiento del teatro argentino* (M. 14)–, a José Aisenson, José Aslán e Héctor Ezcurra, Diego Díaz Dorado, os irmáns Lázaro e Enrique Goldstein, Jorge Hojman, Hilario Lorenzutti, Rafael Lifschitz, Enrique Rotzait, Rosa Schon, Débora de Veroli, Jorge Virasoro e para a empresa construtora de Julio Kleiman. Temos que sumar a maiores os arquitectos Ferraris, Dyzenchauz, Max Mazar Barnett e o enxeñeiro Enrique Schon, especificados en distintos catálogos. De todos os xeitos, de todos os sinalados, destaca a súa relación artístico-laboral cos irmáns Goldstein, por ser para os que realizou unha maior cantidade de obras. Con eles mantén un nutrido contacto epistolar, ao igual que intercambia unha interesante correspondencia con Diego Díaz Dorado ou mesmo con José Aisenson.

Lembremos que a relación de Seoane con membros da colectividade xudía en Buenos Aires acontece, especialmente, a partir dos anos cincuenta, ao realizar numerosos murais en edificios construídos por arquitectos e enxeñeiros xudeus como José Aslán, Lázaro e Enrique Goldstein ou Rafael Lifchitz, ademais da vidreira que construírá para a Sociedade Hebraica en 1961 (Gutiérrez Viñuales, 2007: 98-99), pertencendo tamén o arquitecto Rotzait a este colectivo, que lle abre as portas para o seu magno labor muralístico.

Canto os colaboradores, resalta a achega do ceramista madrileño Fernando Arranz, que consegue pór a proba os seus grandes coñecementos de oficio para ser o máis fiel posíbel aos cartóns de Seoane, segundo a loanza que lle fai o noso artista. En concreto, os seus esforzos únense para construír no muro a pequena obra cerámica *Las carretas* (M. 13), *El jardín* (M. 15), *Figura con pájaro* (M. 16) etc. Tamén salienta a cooperación, na práctica totalidade dos murais pintados, do pintor e muralista arxentino Carlos Torrallardona co que mantiña unha fonda amizade. Esta unión artística materialízase, por exemplo, na realización de *Los músicos* (M. 2) ou na da pintura mural *Las carretas* (M. 13). Porén, aínda sendo estas as achegas humanas principais encontramos outras do tipo da protagonizada por Fulget para proceder ao revestimento pétreo dalgunhas obras, de Carlos García Bayón para plasmar unha composición en mosaico ou do ferreiro Meléndez para compor distintas montaxes en ferro.

Este nutrido e variado elenco de colaboradores co que contou Seoane, demostra que o muralismo involucra como factor imprescindible a outros axentes, sen os cales non sería posíbel o quefacer artístico-muralístico.

#### 1.4. Características, particularidades, técnicas e materiais

Para alén das características dos murais que o propio artista expón nos seus ensaios e das xa acrecentadas a nivel xeral, resulta necesario presentarmos e sumarmos máis outros trazos e aspectos derivados da análise directa do conxunto creativo.

No tocante aos recursos materiais e técnicos, ademais do xa dito no capítulo anterior, obsérvase a primacía das obras construídas en cerámica ou similares –porcelana, gres– para compor conxuntos do tipo do mosaico. O muralista non abandona esta clase de creación ao longo do seu traxecto creativo-muralístico, senón que tanto o practica nos seus primeiros murais dos anos cincuenta –como en *El libro de Ruth* (M. 9)–, canto nos producidos de aí en adiante e durante a década dos sesenta e primeiros anos dos setenta –*El jardín* (M. 15), *Figura con pájaro* (M. 16), *Figuras en reposo* e *Campesinas trabajando* (M. 26), *Polbos* (M. 48). Ademais, prevalecen as composicións orixinadas con pintura a base de resinas sintéticas, sobre todo a partir, máis ou menos, do ano 1956, cunha recorrencia que permanece nos anos sesenta e nos primeiros dos setenta na maneira en que o demostra o mural *Mariscadoras* (1971) (M. 41). Con este material acadada notábeis resultados pictóricos, especialmente estilístico-formais e cromáticos. Mesmo experimenta técnicas mixtas nas que fusiona o seu uso con outros materiais. Un exemplo equivalente témolo en *Las pescadoras* (M. 23), onde emprega, asemade, o cemento e o metal. Nos anos sesenta, apréciase certa tendencia á exploración compositiva de frisos en ferro e bronce, mais xa a cabalo dos setenta experimenta a montaxe de relevos de cemento, aínda que estes tamén foron feitos nalgunha ocasión con madeira aglomerada ou con mármore.

Ao comezo da andaina neste xénero, ten utilizado a pintura ao temple –por exemplo, en *Los músicos* (M. 2) e *Figuras* (1954) (M. 3)–, conseguindo obras visualmente magníficas. Do mesmo xeito, empregara a pedra picada, reconstruíndoa, nun grupo reducido de murais dos primeiros anos, como *Barcas y pescadores* (M. 1), *El carro de la luna* e *Escenas de tauromaquia* (M. 5), usando o canto rodado nun único caso –que se saiba–, o precisamente coñecido como *Canto rodado* (1962) [s. t.] (M. 31).

Por conseguinte, fronte ao cómodo asentamento nunha mesma técnica ou nun repetido uso dos mesmos materiais en que se podería ter asentado o noso artista, probadun modo diversificado os máis variados métodos plásticos con diferentes materias. Inclusive, naqueles

máis recorrentes sempre acaba por establecer modificacións, variantes ou experimentacións procedimentais, producindo resultados sempre diversificados e con óptimos resultados.

O desenvolvemento figurativo domina a súa produción sobre todo no referente ao tratamento do ser humano, mais tamén se ocupa da representación de motivos independentes relativos á natureza –o sol, a vexetación, a roda, o polbo. Esta alcanza unha relevancia espacial posto que a paisaxe ou é presentada directamente no plano formal ou é evocada indirectamente a través do cromatismo. Resulta salientábel a ligazón establecida entre a natureza e o ser humano que, representado dun xeito sereno e reflexivo, convida a pensar nos conceptos de harmonía e respecto, suxerindo a idea dunha humanidade máis natural no sentido máis amplo do adxectivo. Agora ben, desenvolvéndose o carácter abstracto de xeito exclusivo nun grupo reducido de composicións, algunhas obras figurativizantes tamén se dotan dese teor abstractizante para a configuración de formas paisaxísticas ou até de imaxes humanas.

No conxunto do muralismo de Seoane obsérvase unha tendencia cada vez maior cara unha simplificación de motivos, eliminando o máximo posíbel os detalles ou facendo figuras máis esquemáticas, pasando a se centrar nas distintas imaxes dun modo máis concreto ou nuclear, por exemplo nas representacións humanas, nos soles... Sobre todo Seoane pon isto en práctica nas composicións elaboradas con ferro e bronce, onde cada figura parece case independente.

Principalmente, impera o carácter popular, tanto naquelas obras onde se representa a figura humana, canto na escolla daqueles motivos presentados como asunto único. En especial, perfílase o tema campesiño e, en menor grao, o mariñeiro, adscribíndose ambos a coordenadas dos séculos XIX-XX, isto é, a un período máis próximo á contemporaneidade do autor. Simultaneamente, a temática medieval ocupa un espazo importante. Así, trázase especialmente o asunto cabaleiresco, mais tamén o mundo da arte musical cunha recreación medieval ou, máis concretamente, alusiva ao universo xograresco. Ben é certo que, de maneira ocasional, xoga tamén coa intemporalidade ou coa dialéctica presente-pasado: por exemplo no mural *Músicos y labradores* (M. 11), conxugando figuras campesiñas máis actuais con músicos propios do medievo. Por outro lado, detéctanse outras ambientacións temporais atinentes a outros tempos antigos: a un período primitivo que nos podería remitir indirectamente á civilización castrexa, en *Los cazadores* (M. 18), ao pobo xudeu desde a historia bíblica, en *El libro de Ruth* (M. 9), ou ao colectivo popular indíxena, en *Homenaje a Guaman Poma de Ayala* (M. 25).



A pesar da preeminencia destas temáticas, tratadas sempre dun modo diversificado e matizado, hai unha grande variedade doutros asuntos abordados, como: os vinculados coa mitoloxía –*Ícaro*<sup>99</sup> (M. 30)– ou coas lendas tradicionais galegas –*Figuras* (1954) (M. 3) a través da serea–; á vez que, as diferentes homenaxes dedicadas explícita ou implicitamente a distintas artes –*El nacimiento del teatro argentino* (M. 14) (teatro e circo), *Los músicos* (M. 2) (música e en xeral a arte medieval)<sup>100</sup>, *Homenaje a Guaman Poma de Ayala* (M. 25) (debuxo), *Homenaje a Don Antonio Raimundo Ibáñez* (M. 46) (artesanía cerámica).

En xeral, o muralismo de Seoane conforma un cosmos fortemente suxestivo, co que ofrece certas alegorías e simbolismos, de maneira moi significativa mediante o grupo de creacións relacionadas coa reivindicación da muller de Galiza: *Figuras* (1955) (M. 6), *Figuras sentadas* (ca. 1955-1960) (M. 8), *Figuras sentadas* (1968) (M. 45), *Figuras esperando* (M. 12), *Mater gallaeciae* (M. 19), *Figuras estáticas* (M. 28), *Dúas figuras femininas* [s. t.] (M. 32) e *Parella de figuras sentadas* [s. t.] (M. 49). Mais tamén o misticismo está presente dun xeito non menos palpábel en obras como, por exemplo, *Los músicos* (M. 2).

De todos os xeitos, debería sinalarse, finalmente, que a maior parte dos seus murais se singulariza a nivel xenérico polo acentuado carácter evocador, así como pola comunicación dunha envolvente e suxestiva alegría popular.

### 1.5. O proceso evolutivo da súa produción mural: *El nacimiento del teatro argentino* como punto de inflexión.

Como é natural encontramos no conxunto da produción muralística do autor certas mudanzas ou progresos que é necesario contemplar con maior detemento.

<sup>99</sup>Cómpre sinalar que este mural de tema universal en que se trata o mito de Ícaro, sitúase como unha excepción de representación da temática estritamente galega e/ou vinculada con Galiza, dentro do panorama muralístico seoaniano. Porén, hai que advertir do tratamento deste asunto por parte de Eduardo Pondal, dentro do panorama da nosa literatura; o cal nos pode facer pensar nesta como unha posíbel fonte de inspiración para o seu desenvolvemento por parte de Seoane para este mural.

<sup>100</sup>Consideramos o mural *Los músicos* como unha homenaxe á música medieval tendo como referente a arte dos miniados; puido ter seguido como fonte de inspiración as miniaturas contidas nos códices medievais conservados na Biblioteca do Escorial que conteñen as cantigas de Santa María: o Códice E ou “Códice rico” –que é o máis importante e completo, constituído por 417 cantigas ilustradas con corenta miniaturas e notación musical– ou o Códice T ou “Códice dos músicos” –aínda que está incompleto e conformado por 193 composicións con notación musical, posúe un enorme valor pictórico-iconográfico por conter 1275 miniaturas. Eses documentos pictóricos serven para coñecer, entre outras cousas, a grande variedade de instrumentos musicais que servían como acompañamento, así como a posibilidade de pensar nunha formación sólida por parte deses músicos. Por tanto, represéntanse dunha maneira próxima a como os achega ou interpreta Seoane neste mural.

Desde os primeiros aos últimos murais xérase un proceso evolutivo claramente perceptíbel a prol das características globais enunciadas no apartado anterior. O punto de inflexión, xa anunciado na obra *Las carretas* (1956) (M. 13), comézase a producir na segunda década dos anos cincuenta, especificamente a partir dos anos 1955-1956 da man do excepcional mural *El nacimiento del teatro argentino* (1955-1957) (M. 14).

Neste sentido, Gutiérrez Viñuales apunta que en 1956 esta actividade seguía a ocupar moito tempo de Seoane, xunto aos labores pictóricos cos que acudía desde 1954 ao seu encontro anual na galería Bonino, e as súas tarefas como editor de *Galicia Emigrante*; cuxas cubertas, nas que o fondo de cor e a liña se ían independizando cada vez máis, ían marcando unha estética común aos murais, que tería o seu momento máis alto en *Las carretas* (1956) primeiro, e logo no mural do Teatro San Martín (a partir de 1956-1957). De calquera xeito, nesas datas aborda outras creacións “menos audaces” a respecto das mudanzas que naturalmente se deran na súa estética, como son os murais realizados para o Centro Lucense. (2007: 135)

Servindo de breve presentación, *Las carretas* (M. 13) foi montado nunha zona de acceso interior dun edificio privado do coñecido barrio de La Recoleta. Na maneira en que o adianta o título, este mural recrea a temática popular partindo do elemento da carreta, singularizándose sobre todo polo sincretismo formal, o esquematismo, e pola monumentalidade. Estas son características compartidas con *El nacimiento del teatro argentino* (M. 14), no cal o carácter monumental se eleva ao máximo expoñente. Este proxectouse un ano antes que *Las carretas* –1955– e finalmente foi rematado un ano despois desta composición –1957. Pola contra, estamos xa ante unha creación elaborada nun edificio de teor público, concretamente de índole cultural: un teatro municipal dos máis importantes de América nesa altura, o Teatro General San Martín de Buenos Aires. O mural foi concibido nun momento e dun xeito determinante para acadar a desexada integración artística, isto é, no momento de elaboración do proxecto da construción arquitectónica de maneira conxunta cos arquitectos, Mario Roberto Álvarez e Macedonio Óscar Ruiz. A enorme dimensión de muro de que se podía servir o noso artista –un soporte de 363 metros cadrados– facilitou a execución dunha grande obra de 33 x 11 metros coa que poder alcanzar máis facilmente esa monumentalidade que pretende corresponder así ao referente temático –previamente encargado– de homenaxear o nacemento do teatro nacional arxentino. Deste xeito, exercita un recoñecemento á obra inaugural *Juan Moreira* (1884) da autoría do escritor porteño Eduardo Gutiérrez, en particular á versión mimodramática desenvolvida dous anos máis tarde polo actor uruguaio José Podestá. De aí que, no mural se exerza unha fusión entre o asunto

teatral e os motivos circenses, cun alto sentido do ritmo, establecendo un xogo cromático visualmente moi conseguido.

Percíbese pois, a partir da elaboración destes murais, unha orientación a favor do sentido sintético, unha tendencia clara cara a monumentalidade, un perfeccionamento do estatismo e hieratismo das figuras, cunha colocación estratéxica destas que aporta un evocador dinamismo, ao igual que o achegan as cores intensas empregadas.

A monumentalidade acaba por se converter nun dos seus trazos máis característicos. Esta conxúgase por vía da presentación maxestosa dos motivos e personaxes, por un estilo que quere rozar a grandiosidade, absorber desde a plástica o espazo físico no que se integra mediante altas doses de fantasía, imaxinación ou atracción. As súas obras álzanse, tal monumentos que pretenden ser perpetuados no muro, duradeiros no máximo posíbel na busca de seren considerados auténtico patrimonio cultural e artístico. A monumentalidade radica, á súa vez, no aspecto dimensional que, se ben acada o seu máximo grao con *El nacimiento del teatro argentino* (M. 14), vemos como –na medida do posíbel–, está presente noutras obras, aínda non tendo un tamaño desmesurado tenden a abarcar un espazo relevante, inclusive expandíndose pola construción arquitectónica, especialmente cando se trata de frisos de ferro e bronce.

Nas creacións dotadas de cores, estas pasan a ser máis fortes, vivas e alegres, prevalecendo os tons cálidos. Recórrese a unha maior combinación cromática, ao establecemento de contrastes e á utilización das variedades tonais harmónicas, mais, ao mesmo tempo, de intencións contrastivas. A superficie frágmentase coa distribución das cores en planos de cor, de maneira ben salientábel, desenvolvendo con autonomía un rol esencial. A cor e o grafismo manteñen unha notoria independencia, ao mesmo tempo que o elemento gráfico sobresaí sobre o elemento cromático e as liñas se van situando unha a carón doutra para edificar a figura. Ben é certo que, naquelas obras concibidas en ferro ou noutros materiais non pictóricos, os ocos ou espazos baleiros e os fondos cobran un papel primordial ao daren entidade ao conxunto. De feito, os trazos de ferro ou bronce recortados cumpren unha función equivalente á dos planos cromáticos e á das formas lineais dos restantes murais, na maneira en que o sinalara con rotundidade Valeriano Bozal (2007: 52).

Detéctase o xeito en que no seu labor muralístico vai practicándose a simplificación e o esquematismo formal. Opérase promovéndose unha óptima función visual polo que se eliminan os detalles que recargan a obra, na elaboración de representacións máis simples e focalizadas. Esa redución alcanza tal grao que até se chega a empregar un deseño dun elemento moi concreto ou parte para aludir implicitamente a un todo. Por exemplo, na

composición *Las carretas* (M. 13), a roda suple á carreta ou, en *Vegetación* (M. 40), a planta pola flora. Evítase, por tanto, a aglomeración formal cunha disposición máis espacializada, propiciándose a separación das figuras e os motivos co fin de as destacar dun modo máis incisivo.

Neste mesmo sentido, perséguese unha relación máis directa co edificio, quer dicir, búscase a funcionalidade do mural dentro do complexo arquitectónico. Isto alcánzase de distintos xeitos: coa disposición de diversos murais que conversan entre si, directa ou indirectamente, no plano estilístico ou temático en distintas zonas do mesmo edificio ou en zonas colindantes; ocupando muros que concirnen a varios andares, ou a carón de escaleiras desempeñando esa mesma función unificadora; simulando a abertura ou a expansión do mural dentro do edificio por medio da aparente ausencia de límites ou barreiras que fecharían a obra como se fose un cadro; potenciando o bo clima naqueles ambientes de traballo ou convencionalmente máis serios, revivificando os inmóbeis, ao aportar desde a plástica aqueles elementos dos que (inicialmente) se carece.

Xa para rematar, facéndonos eco das acertadas palabras do profesor Carlos López Bernárdez (2016: 35), o noso artista consegue un compendio de logros co que abrir un camiño firme para a modernización da nosa plástica.

Resulta evidente que Seoane, nesta vertente plástico-creativa, chega a tal dominio que o fai apoderarse do concepto de liberdade dunha maneira tan certamente radical que se expresa, feroz, sorprendente e inequivocamente nas composicións murais. Este dominio ou seguridade faise notar sobre todo a partir deses dous murais que apuntamos ao inicio, *Las carretas*, e de maneira aínda máis significativa en *El nacimiento del teatro argentino* (M. 14). Estas obras marcan en diversos sentidos a concepción e a concreción das obras, afirmando, por tanto, un *antes* e un *despois* no seu quefacer muralístico. Mais dígase tamén que, á súa vez, o caso concreto dese último mural, alén de “acadar con el parámetros dunha notoriedade fóra do común” (Rei Castro, 2016: 95), resume, ante todo, a grandiosidade excepcional expresivo-creativa conseguida e os logros artísticos que, nesa altura, vai alcanzando Seoane, non só na parcela da arte mural, senón que –por extensión e por influencia– tamén na totalidade da súa actividade plástica.

## 2. Do esbozo previo ao mural: A entidade propia dos proxectos muralísticos como obra plástica consolidada

Expresáballo Marino Dónega por vía epistolar (14/09/1974) a Seoane, tras ler o seu artigo publicado en *Grial*, a fascinación que lle causaban as súas ideas como “por exemplo, a do boceto como feto boligante i en formación evolutiva na matriz do artista” (Dónega, 1974: s/p). É esta unha definición moi ilustrativa do concepto de proxecto ou bosquexo, ou sexa, metaforicamente equivalente a un produto embrionario, acollido polo do artista como matriz de un período de formación progresiva, de evolución. Pois Seoane afirmaba, nese artigo ao que fai referencia Marino Dónega, que “o bosquexo lévao o artista na mente e está constantemente modificándoo: seino por experiencia de anos” (Seoane, 1996i: 415).

Antes de plasmar a obra plástica sobre o muro, o muralista ten de levar a cabo necesariamente un traballo non menos laborioso, intelectual e de planeamento, onde reflicta as ideas iniciais, lles dea forma e distribúa coa máxima coherencia e cohesión os distintos personaxes ou motivos no espazo do que dispón, coa finalidade de reproducir harmoniosamente o tema pretendido. Simultaneamente debería considerar a maneira con que lograr a integración co lugar arquitectónico onde se vai inserir, o seu estilo, as cores elixidas, estudando o factor da luminosidade, a dimensión da que dispón, as peculiaridades ás que se enfrontará... É así como máis ou menos se vai concibindo *in progress* o proxecto do futuro e concreto mural.

Sorpréndenos a modestia do noso artista ao asegurar no escrito antes citado que el soamente fixo bosquexos para encargos en dúas ou tres oportunidades, cando na verdade superaría o medio cento, como demostra a listaxe que propomos. El baseábase en que a maioría das veces só se trataban de debuxos moi simples, consistentes nuns deseños que podían variar coa execución da obra no xeito en que el o advertía, “pois unha cousa era a visión dunha obra realizada nuns centímetros de papel e outra nunha parede de poucos ou moitos metros, metros e non centímetros” (Seoane, 1996i: 415). Ao noso entender, o carácter sinxelo de moitas destas creacións non lle impiden acadar o *status* de proxecto, senón todo o contrario. Todas cumpren a función requirida, o obxectivo para o que foron concibidas: expor plasticamente a idea previa e inicial que se levaría á execución mural, aberta a modificacións ou melloras. A aseveración de Seoane leva consigo, de primeiras, unha consideración reduccionista desas obras ou pon límites na súa concepción, probabelmente debido á humildade do creador para expresar a súa propia (auto)crítica e os seus pensamentos sobre o que artisticamente realizou. Ao revermos todas as súas creacións, pode comprobarse a súa

altísima validez como proxectos, percibíndose o modo en que, como demostraremos a continuación, verdadeiramente presentan uns trazos plenamente desenvolvidos como obra plástica consolidada.

En relación co anterior, no caso de Seoane temos a fortuna de conservar un *corpus* destes estudos plásticos relativamente abundante, en relación ao número de murais realizados. Este conxunto ten un maior valor por descubriarnos a maneira en que o autor concibe a posta en marcha para a práctica mural, as súas necesidades e as particularidades dos seus ensaios muralísticos. Mais sobre todo, ten para nós un valor determinante posto que ampliaría a visión ou a idea que se ten da súa produción mural, aumentando o número de obras que Seoane tería creado. Neste sentido, estaríamos ante un *corpus* de peso, sólido e vasto, que corrobora o importante valor deste xénero dentro do panorama plástico-creativo do autor. Este repertorio, non só demostra un consecuente reforzo dos mesmos estilos, das mesmas tendencias ou das temáticas exploradas, senón que especialmente devén nunha diversificación e *summa* deses aspectos na maneira en que o expomos nos apartados sucesivos.

## 2.1. Os proxectos e as súas singularidades: características, materiais e técnicas

Cunha abordaxe moito máis sintética que a aplicada no inventario dos murais, a análise dos proxectos estrutúrase na seguinte ficha orientativa:

- Título/se ten resultado mural ou non (no caso de habelo indícase a localización dese mural)/ data de realización
- Tipo de materiais e técnicas empregadas (fixámonos se utiliza cor ou non)
- Descrición e explicación sintética: tema/asuntos, especificidades e interpretación global//No caso de ter resultado mural: procedemos a unha análise comparativa
- Propiedade do proxecto (de a coñecermos)
- Procedencia da imaxe reproducida

Debido a que a conservación destes proxectos se debe na súa práctica totalidade á Fundación Luís Seoane, as imaxes coas que se ilustra o repertorio está extraído de fontes catalográficas publicadas por esta institución –especialmente *Buenos Aires. Escenarios de Luís Seoane* ou *Itinerario do trazo. Debuxo e ilustración de Luís Seoane*–, ou por moitas outras facilitadas directamente por esta. Non obstante, a propiedade dos proxectos dos murais

realizados para *Sargadelos*, en Cervo e no Castro, corresponde ao Museo Carlos Maside, cuxa dirección –cousa que moito agradecemos– nos permitiu fotografar ese material. Ao mesmo tempo, Xosé Díaz, actual propietario dos estudos para o mural *Figuras* [s. t.] (ca. 1961, La Plata), foi quen nos facilitou –amabelmente e mediante a xenerosa intermediación da documentalista da Fundación Luís Seoane– todas as imaxes destes proxectos e a debida información sobre estes (P. 19). En definitiva, todo o conxunto posúeen xeral unha óptima calidade visual, sendo poucas as mostras en branco e negro, aportando así boas posibilidades para o seu estudo. Neste sentido, os bosquejos son de suma importancia para coñecermos as características cromáticas –aínda sendo de maneira aproximada ou orientativa– daqueles murais dos que só se dispón da reprodución fotográfica en branco e negro.

Desta maneira, presentamos no Anexo 12 o inventario dos proxectos conservados. Nel achegamos un conxunto de 46 obras diferentes. Estas poden estar constituídas por máis dun proxecto por obra. Por exemplo, danse casos, como o que atinxe a *El nacimiento del teatro argentino* (P. 9), nos que existe máis dun estudo abranguendo a mesma perspectiva ou plano; doutras creacións temos bosquejos correspondentes a distintas escenas ou seccións que conformarían a totalidade, do tipo dos deseños para *Mater Gallaeciae* (P. 12), *Las pescadoras* (P. 15) ou *Mariscadoras* (P. 27); para outras creacións, existen proxectos de conxunto xunto con outros fragmentarios, tal e como acontece con *Figuras* [s. t.] (ca. 1961, La Plata) (P. 19), onde nos encontramos cun estudo previo relativo á totalidade e outros nos que se trata cada figura de xeito individual.

Este inventario clasifícase nos seguintes grupos:

- a) Proxectos para murais conservados e/ou con testemuño fotográfico e identificación: composto por un total de 28 estudos que contan con fotografía da súa execución definitiva no muro, recollida no inventario dos murais que propomos.
- b) Proxectos para murais sen testemuño fotográfico: conformado por 4 estudos dos que non se dispón de mostra gráfica da súa realización última como murais.
- c) Proxectos para murais non identificados ou outras creacións que poderían ser concibidas a modo de posíbeis ensaios/proxectos de murais: constituído por 14 mostras. Destas, contamos con oito obras, que poderían ser entendidas polas súas características como posíbeis proxectos ou ensaios para composicións murais, malia non haber datos que o demostren. Mentres que, as seis primeiras presentan evidencias maiores de seren realmente proxectos murais, a pesar de careceren de información identificadora.

Antes de mais, convén detérmonos nestas cifras. Innegabelmente, estas confirman que Seoane realizaría un número maior de murais dos que temos catalogados no correspondente

inventario: unha cantidade superior ás 49 obras. Estamos a falar dun total asegurado de 53 murais, sumando eses catro proxectos sen testemuño fotográfico, dos cales si se coñece certamente que se chegaron a materializar, sendo actualmente estes bosqueños a única proba de que existiron. Porén, este número posúe un carácter aberto, dado que podería ascender, ao existir un grupo de seis proxectos dos que, a día de hoxe, se descoñece a identificación do posíbel lugar en que se terían realizado. Así mesmo, cabe ter presente tamén ese pequeno repertorio composto por oito creacións que poderían estar concibidas ao xeito de proxectos ou ensaios de posíbeis murais futuros, que Seoane desexaría ou barallaría elaborar. A pesar de que esta última resulta ser unha simple hipótese, pola ausencia de información sólida, do que si dá conta é da creación por parte deste artista de obras moi similares aos estudos á maneira de ensaios muralísticos.

Canto os materiais e técnicas, por un lado, o soporte no que están elaborados é sempre o papel, nalgún caso concreto emprégase o papel kraft, como o utilizado para os proxectos de *Figuras* [s. t.] (ca. 1961, La Plata) (P. 19). No tocante á técnica, predominan os estudos en témpera, aínda que tamén se documenta outro número menor producido a carbón e outro en tinta chinesa, resultando un recurso case anecdótico o uso do pastel, utilizado nos esbozos de *Escenas de feria* (P. 29). En consecuencia, son todas técnicas e materiais correntes, mais de alto dominio técnico e habilidade na súa aplicación *ad hoc* por parte do noso pintor-muralista, que dotan o conxunto dunha aparencia de sinxeleza, posibilitando unha sensación de maior soltura e naturalidade nos efectos da súa expresión plástica. Por outro lado, este conxunto de estudos caracterízase tamén polo aporte cromático que o preside, exceptuando loxicamente aqueles casos en que se fan a carbón ou en que se usa a tinta chinesa.

Como se adiantou, o inventario dos proxectos correspóndese en xeral cun reflexo do inventario dos murais, reforzándose entre si en distintos aspectos: *grosso modo* no plano formal e estético, onde vemos a mesma evolución creativa que a perceptíbel nos murais –monumentalidade, sincretismo ou esquematismo, percibindo nas creacións máis temperás un maior predominio do grafismo nos bosqueños en relación aos murais– e, no relativo ao predominio das mesmas temáticas –dominio do tema campesiño e de índole popular en detrimento doutros máis anecdóticos como o mitolóxico–; inclusive, no referente á tipoloxía da construción arquitectónica para a que se conciben, recóllense un maior número de estudos adscritos a edificios privados, contrastando coa escaseza dos pensados para institucións en edificacións de carácter público.

Agora ben, convén matizar que este repertorio dos estudos previos amplía a visión da arte mural seoaniana, posto que dá a coñecer un grupo de creacións das que se teñen poucos



datos, na maior parte dos casos, polo feito de se descoñecer a súa localización e a súa realización como produto muralístico. Este inventario, por tanto, fornece moita información significativa sobre aqueles murais que xa non se conservan, dos que só fica unha fotografía en branco e negro ou unicamente a testemuña da súa creación mediante o proxecto.

Fixándonos no plano temático, existen dous casos que se estruturan significativamente por volta do motivo da convivencia humana: en concreto, trátase dos murais coñecidos como *Figuras da man* [s. t.] (P. 31) e *Escenas dunha relación amorosa* [s. t.] (P. 36). Este último considerámolo un caso excepcional no panorama muralístico do autor, por conxugar a espera feminina co encontro afectivo entre unha parella, onde predomina unha perspectiva agarimosa e de forte unión entre o home e a muller. Pola súa parte, *Escena parateatral* [s. t.] (P. 35) proporciona, cunha ambientación medieval, un caso novo, no relativo á admiración polo mundo das artes: o mundo da representación dun xeito lúdico e interdisciplinar, concretamente adscrito á esfera do parateatro. Así mesmo, *Composicións rotativas* [s. t.] (P. 32) amplía o plano temático, fornecendo unha perspectiva orixinal centrada en compostos ou figuras xeradas especialmente pola disposición de elementos rotativos. Á súa vez, tamén se abren novas posibilidades cara as experimentacións abstractas nas últimas mostras do repertorio: *Abstracción (1)* [s. t.] (P. 43), *Abstracción (2)* [s. t.] (P. 44), *Abstracción (3)* [s. t.] (P. 45) e *Liñas curvadas* [s. t.] (P. 46).

Por todo o anteriormente exposto, podemos considerar como moi relevante –de non ser, na verdade, case imprescindible– a necesidade de contemplarmos este material para posuír unha visión completa e o máis exacta posíbel deste xénero.

## 2.2. Os proxectos e os resultados murais. A súa entidade consolidada e a súa conexión coas tapas

Na primeira parte do inventario, referente aos “proxectos para murais conservados e/ou con testemuño fotográfico e identificación”, recóllense os proxectos dun total de 28 obras que nos permitiron establecer unha análise comparativa cos murais derivados destas xa no propio inventario dos proxectos.

Por norma xeral, as dos proxectos son representacións altamente equivalentes aos respectivos murais, manténdose, no paso do estudo ao muro, case sempre a súa esencia. En concreto, rexistramos uns once estudos que fican practicamente idénticos, no seu traslado do papel ao soporte mural. Nas restantes onde si se producen mudanzas, estas son normalmente

mínimas. Neste sentido, exploramos a seguir as diferenzas máis destacábeis que se producen neste proceso.

En primeiro lugar, son perceptíbeis nalgún caso certas modificacións no que atinxe ao cromatismo. O máis frecuente acostuma ser a intensificación das cores na execución sobre a parede, no modo en que se pode observar, en contraposición cos respectivos estudos, nos murais *Las carretas* (P. 10, M. 13) ou *Mariscadoras* (P. 27, M. 41). Rara vez as cores son suavizadas nese proceso final, como, por exemplo, acontece na *Homenaxe a Don Antonio R. Ibáñez* (P. 25, M. 46). Encontramos ademais, distintos casos en que a uniformidade cromática acaba por adquirir matices tonais de enorme riqueza visual, debido sobre todo á técnica empregada, como pode sucederco mosaico: unha mostra disto correspóndese de novo coa *Homenaxe a Don Antonio R. Ibáñez* (P. 25, M. 56), ao que se sumaría *Figuras* [s. t.] (ca. 1961, La Plata) (P. 19, M. 27). Canto a obra *Jinetes* (P. 16, M. 24), apréciase unha definición da cor do fondo inicialmente branca ou indefinida, que acabará por se converter nun gris suave. O caso máis destacábel no tocante á mudanza dunha cor por outra detéctase na composición *Polbos* (P. 28, M. 48), onde o negro da tinta chinesa sobre o papel do bosquejado se troca por un azul intenso xa no fondo do realizado en concreto no Pío do Xunco.

En segundo lugar, as diferenzas poden ser causadas por mudanzas de distinto rango. Isto pode ser ocasionado pola eliminación ou aumento de figuras ou motivos, como no bosquejo para *Barcas y pescadores* (P. 1) que serve de mostra dunha representación dos pescadores, ausente na fotografía do mural (M. 1); ao igual que se dá conta da escena de cortexo dos mozos no tocante a *El carro de la luna* e *Escenas de tauromaquia* (P. 4). En *Los músicos* (P. 2, M. 2) o autor suprime esas figuras humanas populares máis contemporáneas, aparentemente emigrantes, reflectidas no estudo. No mural *Músicos* (M. 29) engádense os danzaríns non contemplados no proxecto (P. 20). Tamén en *Los Músicos* se acrecentaron finalmente motivos de teor popular e de carga alegórica ou simbólico-mística, non representados no esbozado con anterioridade como proxecto a executar. Ao mesmo tempo, *Escenas campesinas* (P. 3, M. 4) é un caso no que o campesiñado toma identidade galega, en confronto cos trazos foráneos iniciais. Asemade, xéranse diferenzas no concenrente ao esquematismo das figuras, acadando un maior desenvolvemento gráfico nos murais *Músicos* (M. 29, P. 20) e *El nacimiento del teatro argentino* (M. 14, P. 9) que nos proxectos previos. Por último, apréciase tamén nas obras muralísticas resultantes unha maior independencia do elemento figurativo dentro do conxunto. A modo de mostra e a respecto de *Los músicos* (P. 2,

M. 2), obsérvase unha maior separación das figuras no resultado abovedado en contraste coa fase previa.

Para alén disto, convén destacarmos certos casos particulares polas súas singularidades ben específicas. Consideramos a obra mural *Figuras* (1955) (P. 5, M. 6), tanto o bosquejo como o mural, mostra exemplar para vermos os correspondentes cromáticos en témpera, establecidos polo artista, cos conseguidos en pedra picada. Pola súa banda, os proxectos de *Figuras* [s. t.] (ca. 1961, La Plata) (P. 19) salientan sobre os demais polo seu alto nivel de concreción: non só por facilitar a mostraxe das cores empregadas, senón tamén pola marcaxe escrita de modo abreviado a respecto da cor correspondente para cada sección do deseño. Outro caso chamativo resulta ser o estudo de *Dúas figuras femininas* [s. t.] (P. 22) que, por causa da súa alta definición das cores, presenta unha elevada autonomía en relación á derivante composición en ferro e bronce carente de elemento cromático (M. 32).

Noutra orde de cousas, centrámonos agora nos elementos complementarios de todos os proxectos, referíndonos, en concreto, a todas as anotacións autorais que conteñen. En primeiro termo, chamamos a atención sobre o feito de careceren da explicitación do título, cunha excepción significativa, en *Homenaxe a Don Antonio R. Ibáñez* (P. 25, M. 46), onde o autor deixou constancia explícita do título, tanto no estudo, canto na obra finalizada. No sentido en que o explicamos no repertorio, isto responde, nesta ocasión particular, á pretensión do artista de informar publicamente ao espectador –no acceso ás instalacións de Sargadelos– que se trata dun recoñecemento a este ilustre artífice da industria cerámica histórica.

Por outro lado, neses manuscritos achados nos proxectos, abunda a sinalización da localización como compoñente identificador do futuro mural; ben de modo parcial –indicando só o nome do local ou da rúa onde se ubicaría–, ben de forma completa –explicitando, entre outras cousas, o número da dirección xunto co nome da rúa, avenida ou barrio. Nestes casos, resulta frecuente a indicación do material que se empregará para a súa construción, coincidindo sempre co que posteriormente se usa ao concretizar obra, sendo máis ocasionais as sinalizacións relativas ás medidas que ocupará a obra no muro. Outros apuntamentos ou achegas máis anecdóticas ou inusuais son as xa referidas no atinente a *Figuras* [s. t.] (ca. 1961, La Plata) (P. 19): a mostraxe de cores e o uso de abreviaturas ou directamente a utilización das cores indicando o cromatismo de cada parte e servindo de guía para os operarios ceramistas encargados de montar esas portas.

No entanto, cabe salientarmos sobre todo a importancia destas notas para a identificación dos respectivos muraís no caso dos estudos de *Figuras y vegetación* (P. 30) e

*Figuras da man* [s. t.] (P. 31), dos cales lamentabelmente non hai testemuña fotográfica: do primeiro especificase a súa integración no Hotel Nogaró, o cal facilita o coñecemento da súa futura localización, e a súa execución con resinas sintéticas, o cal nos fai saber o material que finalmente se utilizaría; do segundo especificase tamén o material co que se levaría, pedra picada, así como a dirección completa, axudando de novo á súa localización. Pola súa parte, os apuntamentos deste tipo, nas obras sen identificación do resultado mural, corroboran que se trata de proxectos de murais, aportándonos importantes datos –localización/ubicación, materiais...–, como acontece con: *Mulleres e paisaxe* [s. t.] (P. 33), *Mulleres estáticas* [s. t.] (P. 34) ou *Escenas dunha relación amorosa* [s. t.] (P. 36). Finalmente, atendamos ao feito de, na composición plástica *Escena parateatral* [s. t.] (P. 35), Seoane se ocupar até de deixar constancia expresa de ser este un bosquejo.

A sinatura é outro elemento que lle proporcionaría categoría de obra total ou finalizada a estes proxectos. Malia que os casos nos que o artista asina son os menos, coinciden habitualmenteco seu reflexo exacto nos murais. Non percibimos esa marca nos estudos para obras sen correspondente fotográfico conservado, nin nos casos de identificación inexistente. No colectivo de posíbeis ensaios/proxectos de murais case nunca se plasma, a pesar de haber algún caso illado en que si acontece tal –como na parella *Dúas figuras humanas* [s. t.] e *Escena de homes e cabalos* [s. t.] (P. 40). Como é lóxico, Seoane si deixa a súa pegada de *auctornunha* grande parte dos seus murais, significativamente en todos os realizados con pintura, a pesar de que poidamos procurar a explicación da ausencia de sinatura nos materiais ou técnicas empregadas, percibindo a súa falta nos frisos en ferro e/ou bronce. Nas composicións orixinadas coa técnica do mosaico rara vez se reflicte, aínda que son excepcións nesta última tipoloxía *Figura con pájaro* (M. 16) ou *Figuras sentadas* (1968) (M. 45). Noutros casos, xustifícase a ausencia de sinatura nos murais pola presenza de placas identificadoras nas propias construcións arquitectónicas, anunciando a súa existencia e atestando a Seoane como o seu creador.

Xa mencionamos anteriormente o feito de seren os proxectos de Seoane obras plásticas consolidadas, totais e completas, cun teor asumibelmente independente. Isto débese principalmente ao seu alto grao de desenvolvemento plástico, a seren un produto finalizado e/ou completo como expresións artísticas que se pretenden totalmente acabadas, concretadas ou até detalladas. Mesmo cabe ter presente que no ano 1976 Seoane contou coa posibilidade de expor os seus esbozos de murais, en resposta ao convite cursado pola Sociedade Arxentina de Arquitectos como máis un acto de celebración do seu 90 aniversario.

Polas técnicas utilizadasos proxectos sintonizan plenamente coas demais obras do autor, estando sometidas, en consecuencia, á mesma evolución que a súa plástica e derivando nunha importancia chave da cor que, aos poucos, se vai independizando do elemento gráfico. Mais existe un xénero en concreto co que os proxectos manteñen unha ligazón total, referímonos ao eido da ilustración, máis especificamente ao riquísimo deseño seoaniano de tapas. Nesta liña, moitos dos bosqueños posúen un grande parecido plástico con deseños destinados a cubertas de libros, significativamente con moitas das recompiladas no seu *Libro de tapas* (1953) e no *Segundo libro de tapas* (1957).

Xustamente, no limiar «Dos imprentas y mis tapas» da primeira destas publicacións, Seoane introduce a idea de ser a ilustración e a elaboración de cubertas de libros unha nova e importante forma de expresión para o pintor, establecendo paralelismos entre o xénero pictórico e o xénero da ilustración. Ese vínculo fortalécese e concrétase aínda máis no caso da pintura mural, como o explicita no apartado «Ilustración del libro, el libro y mis ilustraciones», recollido no volume *Arte mural. La ilustración*. Non só explora as coincidencias entre a composición dun cadro e dun libro, senón que tamén entre a maneira de diagramar a páxina dun libro e de elaborar o proxecto dun mural a executar sobre a parede. Malia que profundaremos máis sobre o tema no respectivo apartado do capítulo VI, anticipamos que, para o noso prolífico autor, o deseño de tapas se sitúa como un paso previo e enriquecedor para a tarefa mural, á maneira en que é explicado nese estudo capital sobre o seu muralismo. Por tanto, o que, en concreto, nos interesa resaltar agora é que o deseño de tapas se establece como antecedente ou paso previo para o desenvolvemento do traballo muralístico.

Por un lado, as súas tapas consolídanse como a base principal e como un elemento de gran utilidade, debido ás múltiples similitudes encontradas polo artista en canto a diagramación do libro e do bosqueño mural. Especificamente, polas semellanzas establecidas entre a preparación dunha páxina en branco e dunha parede, mediante o estudo previo para reproducir nela o elemento gráfico ou plástico. Mentres que, nun nivel máis global e dun modo inverso, o traballo de artista mural, gráfico e gravador, inflúen na súa pintura de cabaleta. Esa recíproca aproximación entre os dous xéneros xa se produce na preparación previa que esixen, entre a diagramación ou organización da maqueta e a elaboración dos estudos muralísticos. Como antes referimos, tamén a maioría dos bosqueños de Seoane acadan un tal desenvolvemento que pasan por auténticas obras rematadas, tanto para futuros murais, canto para seren destinadas a conformaren cubertas de libros ou mesmo

outro tipo de ilustracións, sendo tamén fácil que algunhas das súas capas e inclusive das súas ilustracións acaden o nivel de estudos plásticos previos á execución de murais.

Por tanto, moitas das súas tapas posúen os mesmos trazos, características e até motivos que algúns dos seus proxectos e/ou murais. Inclusive, de analizarmos en concreto moitas desas tapas recollidas no *Libro de tapas* e no *Segundo libro de tapas*, de non sabermos que esas producións plásticas son realmente tapas ou de analizármolas de xeito illado, poderíamos pensar que se tratan de auténticos rascuños para creacións da arte mural; quer dicir, unhas e outras poderían chegar a ser confundíbeis, intercambiábeis, alcanzando mesmo a categoría de mural –propio ou atribuíbel a esa produción de Seoane– de chegar á súa concreción no muro.

A modo de *exempla* ilustrativos, collamos como modelo seis das tapas recompiladas no *Libro de tapas* (Fig. 28, Fig. 29, Fig. 30, Fig. 31 e Fig. 32), así como as seguintes mostras do inventario de proxectos: *Mariscadoras* (P. 27), *Escena parateatral* [s. t.] (P. 35), *Escenas dunha relación amorosa* [s. t.] (P. 36), *Peixeiras e barcas* [s. t.] (P. 38), *Dúas figuras humanas* [s. t.] e *Escena de homes e cabalos* [s. t.] (P. 40) e, por último, *Figuras humanas sentadas* [s. t.] (P. 41). Entre unhas e outras detéctanse notábeis aproximacións no plano estético e/ou formal.

Poñendo en comparación unha outra tapa (Fig. 33), cos tres posíbeis ensaios/proxectos de murais de carácter abstracto denominados todos “Abstracción” –cada un co respectivo número distintivo–, *Abstracción (1)* [s. t.] (P. 43), *Abstracción (2)* [s. t.] (P. 44) e *Abstracción (3)* [s. t.] (P. 45). Apréciase como a estética abstracta dunha e doutras fainas moi similares e aparentemente concibidas baixo unha dinámica semellante. A maiores, reparemos nese grupo de ensaios ou posíbeis proxectos de murais que, fundamentándonos nesta hipótese, recollimos na derradeira parte do inventario dos proxectos: considérese que perante a carencia de datos ao respecto, mesmo se podería asumir o encadramento dalgunha ao xeito de ensaios tamén para tapas, por non coñecermos realmente baixo que pretensión foron concibidas e dadas as altas similitudes entre unha tipoloxía e outra.

Por conseguinte, como fomos mostrando, ficaría claro que estamos ante produtos artisticamente fronteirizos, sumamente próximos e estreitamente relacionados, reforzándose o teor consolidado dos proxectos posuidores dun alto valor artístico, de tal maneira que, agrupados, forman un conxunto solidamente convincente. É máis, coidamos que, no panorama creativo seoaniano, os proxectos practicamente poderían constituír un outro xénero adscrito á plástica. Conformarían unha parcela directamente ligada ao campo da arte mural –no sentido en que “nacen” como método para acadar a representación mural–, fortemente

vinculada coa ilustración por vía das tapas, antecedente fundamental para o traballo muralístico de Seoane.

### 2.3. A modo de desvío: a existencia de propostas de proxectos denegados. A falta de entendemento

Revisando o epistolario de Seoane encontramos algunha solicitude do traballo do noso muralista, como a carta que lle dirixe Lili Ridi de Constantinescu (21/04/1969), encargándolle a realización dun mural para un hotel en construción en Tucumán. Nese escrito especificálleas características arquitectónicas e contextuais onde se ubicaría esa creación: o muro concibido no proxecto, en concreto, sería unha esquina céntrica que dá para un exterior cargado dunha grande vida cultural. No caso de aceptar, pídelles que lle envíe un bosquezo de tema libre co respectivo orzamento do proxecto e da realización, indicándolle co máximo respecto as limitacións económicas ás que se vén suxeitos: “Esta situación me lleva a hacer ese añadido, cosa no muy grata cuando se trata de un artista y de un arte como el suyo” (Ridi Constantinescu, 1969: s/p). Lamentabelmente, non se conserva a resposta de Seoane a este encargo, nin coñecemos tampouco se, finalmente, se chegou a proxectar ou concretar.

Fronte esa demanda, parécenos de interese recollermos brevemente aquelas escasas propostas para murais das que ten falado Seoane nos seus escritos e que non se chegaron a materializar, ficando moitas veces sen resposta ou sendo directamente rexeitadas por el. O autor pon de relevo a existencia da falta de entendemento, a incompreensión á que se veu sumido en dúas ocasións en Galiza, no seu artigo «Sobre a miña achega á arte mural»; na primeira, tratábase propiamente dun mural para as instalacións da industria Frigoríficos del Berbés en Vigo e, na segunda, trataríase dun monumento escultórico para unha praza:

Dous propietarios para os que me pediron bosquezos en Vigo, non logrei facelos. Quizais porque non entenderon o sentido do que eu propoñía, ou porque non souberon ve-los bosquezos. Nun dos casos tratábase de decora-la fachada dun frigorífico no Berbés, fronte ó mar, e os propietarios ou propietario, pensaran, creo, que o artista debería representar pescadores ou peixeiros das que trasfegan no peirao. É dicir, que o artista tiña que reproducir-lo que practicamente se podía ver ó natural, entrando en competencia con este, sen pensar –non ten por que facelo el, ese é o problema do artista– que decorar unha fachada sen desface-la súa arquitectura, ou modificala, é unha grande responsabilidade para aquel a quen se lle encarga. Por outra parte, un capataz, ou algo así, fixera poñer unhas xigantescas letras, as que se debía respectar polos cartos que costaran; este foi o argumento para que non se sacasen. Un gasto inútil, pois tratándose dunha fábrica, unha placa sería dabondo. As

letras dese tamaño, concibidas polo capataz, farían dano a calquera decoración. Eu sei que o meu amigo que recomendara o meu nome para este traballo V. Paz Andrade, grande escritor, economista e promotor de moitas iniciativas, sufriu coa incompreensión deses empresarios. Anos máis tarde pedíronme outro bosquexo. Tratábase dun pequeno monumento para decorar unha praza. Propuxen e fixen un bosquexo para un traballo en pedra, seixo de Galicia, lousa e granito. Tamén interviña un amigo meu, endexamais souben o resultado da presentación do bosquexo. Nin o meu amigo, nin eu, provocamos en ningún momento unha conversa aclaratoria sobre iso. A mín gustárame telo feito. A idea miña era facer un monumento despojado de calquera anécdota, que lembrase en todo caso os máis antigos monumentos galegos, os da prehistoria, un menhir, por exemplo, ou os milladoiros, que é un dos casos que eu coñezo de monumento colectivo, xunto coas catedrais ou as igrexas do pasado. Non entenderon nada, penso. Quizais querían que figurasen barcos de pesca ou traballadores de fábricas de salgaduras ou conservas, ou algo que puidesen entender os que non teñen nada que ver co gusto da arte nin coas preocupacións estéticas dos nosos días, ou de sempre. No segundo caso proxectaba tamén continuar unha vella veneración galega, a que se ten pola pedra, tran[s]formándoa en monumento (Seoane, 1996i: 414).

Reproducimos esta longa cita por sintetizar a forma en que Seoane aborda este tipo de “rexexitamentos” dun modo un pouco sorprendente. Expresa esta reflexión crítica non só como un simple desafogo, senón razoadamente como defensa do rigor dos seus proxectos e reivindicación, por extensión, da postura do artista-muralista da necesidade de confiaren neles como axentes que son da arte (pública). Desgraciadamente, os artistas acostuman verse sometidos á incompreensión algunha vez nas súas vidas por parte dos promotores arquitectónicos, dos propietarios das edificacións ou, en xeral, dos demandantes do produto artístico. Sobre o caso do proxecto para Frigoríficos del Berbés, consérvase unicamente na Fundación Luís Seoane a carta que o noso muralista lle escribiu ao xerente da empresa o 26 de xaneiro de 1968, que reproducimos no Anexo 13, solicitándolle as medidas do muro para poder realizar os proxectos –tras ter recibido as fotografías da parede onde se fixaría, sendo este o único escrito conservado dese intercambio epistolar. Non obstante, existen varias cartas nas que o autor fala sobre este asunto cos seus coñecidos. Así, na carta que lle envía ese mesmo ano Seoane ao escritor vangardista chileno Armando Zegrí (20/04/1968), vemos como estaba nos seus plans virse para Galiza arredor do mes de outubro coa intención de elaborar os murais para a empresa viguesa (Seoane, 1968: s/p). De feito, xa en carta do 4 do mesmo mes, explica a Lázaro Goldstein a idea que tería en mente para ese encargo:

El proyecto mío para el frigorífico está proyectado para ser ejecutado en pizarra y en cuarzo, dos piedras abundantes en Galicia y que frente al mar, generalmente azul, y los barcos pesqueros de todos los colores, pero abundantes en rojo y verde, pueden quedar muy bien, predominando el gris casi negro de la pizarra y el cuarzo blanco. Ya veremos (Seoane, 1968a: s/p).



Un outro caso sen resposta, xa anterior, correspóndese co que refire este creador nunha carta dirixida ao deseñador gráfico Eric Tschumi (14/12/1963), onde indica non ter resposta do escultor suízo Johann Michael Bossard, quen probabelmentelle encargara o mural para Zurich que se faría en ferro e porcelana, servindo esta cita, para comprobarmos as molestias económicas, para alén das intelectuais ou de tempo, que lle causarían ao noso artista un proxecto rexeitado cando xa deseñado: “De Bossard no sé nada. Le escribí y no me contestó. Pienso que ha decidido seguramente no hacer el mural o encargárselo a otro, de modo que no pasé de los bocetos, pues me costaría mucho dinero el ejecutarlo sin saber cuál sería en definitiva el destino de la obra” (Seoane, 1963a: s/p).

Ademais, esa falta de entendemento vivida polo artista tamén versa sobre o abandono posterior ao que se vén sometidas moitas obras plásticas como poden ser os murais; talaconteceu co descoido dalgúns da autoría do pintor Castagnino na Galería del Centro, os ubicados na rúa Esmeralda e Tucumán. Seoane lamenta profundamente este feito na súa publicación «El pintor Castagnino»<sup>101</sup>. Do mesmo xeito, nós só podemos (e debemos) deplorar a destrución ou o abandono dalgún do noso muralista: as arañeiras e a sucidade quitan o brillo natural das cores da obra *Músicos* (M. 29); *Figuras femeninas* (M. 43) está damnificado nunha esquina, coincidindo cunha das imaxes das damas, probabelmente ao chocar talvez un automóbil ao entrar no aparcadoiro subterráneo a que practicamente dá acceso; para algún insensato *Homenaje a Guaman Poma de Ayala* (M. 25) serve habitualmente para apoiar unha bolsa con residuos humanos posibelmente dun bar que se encontra ao lado na mesma galería comercial etc. No entanto, podemos mitigar un pouco a amargura destas situacións, que puidemos observar cando estivemos visitando os murais en Buenos Aires no ano 2015, confrontándoas co bo estado de conservación da maioría das obras e na potenciación cultural da súa difusión por parte das institucións públicas baixo as que, por exemplo, se restaurou *El nacimiento del teatro argentino* (M. 14). Mais, aínda así, consideramos necesario pedir unha maior protección e difusión por parte das institucións públicas para estes produtos artístico-culturais, tanto dos situados en solo arxentino como en solo galego, tomando conciencia, ao mesmo tempo, da alta capacidade do artista no deseño de obras públicas, entendéndoas e comprendéndoas seguindo a crítica que Seoane fundamenta na súa propia experiencia.

---

<sup>101</sup>Este artigo foi publicado no ano 1974, na revista *Gente* de Buenos Aires. Está recollido por Lino Braxe e Xavier Seoane: Seoane, L. (1996): «El pintor Castagnino», in *Luis Seoane, textos sobre arte* [Braxe, L. & Seoane, X. (eds.)] (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega): 348-349.

### 3. As vidreiras: complementariedade, especificidade e diferenza

Lembremos, antes de mais, que baixo a concepción globalizadora do plural quefacer artístico de Seoane, aquela que fai referencia ao muralismo inclúe a arte da vidreira. Do mesmo xeito, o propio Seoane asume con total naturalidade –sen xustificación *per se*– esta integración nas súas publicación sobre arte mural, onde murais, vidreiras e tapices, van xuntos e teñen unha consideración unitaria e semellante, seguindo esa tendencia integradora das artes do medievo. Cada un destes traballos creativos de antiquísima tradición, posúen as súas particularidades –materiais e técnicas, características...–, mais todos manteñen fortes nexos en común. O principal vínculo consiste no feito de ser principalmente, ou seren os tres produtos artísticos, parte da arquitectura, dun modo ou doutro. Todos estes, nunha certa medida, reforzan a alianza arte-arquitectura, isto é, implicando a necesidade de que a arte constituía parte da arquitectura e, por tanto, derivando na consecuente concepción da arquitectura como un *totum* artístico pleno.

Ao tratarmos as vidreiras pensamos de primeiras nenas creacións fermosas, abstractas ou figurativas, orixinadas por medio da combinación de vidros normalmente de cores que, como elementos arquitectónicos se sitúan nas xanelas ou nas cúpulas das nosas igrexas ou catedrais, xerando potentes efectos visuais. Remóntanse á artesanía popular na Idade Media, orixinada en Oriente arredor do século X, acadando aínda máis pulo e relevancia na arquitectura gótica. A singularidade da vidreira non só está marcada pola utilización do vidro como material principal ou imprescindible, senón tamén pola súa ubicación estratéxica no complexo arquitectónico, onde participa activa e especialmente o factor da luminosidade. A luz artificial ou solar, que penetra ou incide sobre os cristais, entra en xogo coas cores dos vidros. Desta forma, a vidreira peculiarízase por unha alta función estética ligada ao ámbito arquitectónico.

Dando un salto no tempo, vemos como a vidreira foi sufrindo melloras ou adaptacións técnicas, estéticas e funcionais. Primixenamente insírense no ambiente relixioso das construcións catedralicias, eclesiásticas ou monacais como elemento ornamental, comunicando a idea de espiritualidade coa súa luminosidade singularizadora, á vez que, algunhas tamén desenvolvían un rol didáctico por medio das escenas relixiosas recreadas. Posteriormente, ocupan tamén outras esferas como a das edificacións públicas, ou inclusive a

do ámbito doméstico, ao xeito de elementos decorativos das construcións, formando parte das xanelas, portas...

A pesar de que Seoane ten efectuado moi poucas vidreiras, este era un dos procedementos cos que se sentía máis satisfeito, segundo expresa no xa referido ensaio «Mi obra de muralista». Nese mesmo traballo sobre a súa arte mural, menciona unha das especificidades chave do recurso da vidreira: resulta ser “el que mejor se aviene, a nuestro criterio, como intermediario entre los espacios interior y exterior del edificio” (Seoane, 1974: s/p). Por tanto, este produto artesán desempeña a función fundamental de intermediación dos espazos en relación á edificación, de enlace entre o interior e o exterior deste. As vidreiras gardan unha notábel diferenza a respecto dos murais ou dos tapices, debido principalmente ao material co que se elaboran, o vidro. A isto hai que engadir, a importancia do elemento da luz –natural ou artificial– que, traspasando eses vidros –dependendo do seu grosor– ou recaendo sobre eles, exerce un xogo de matices e variabilidade tonal das cores dos cristais, producíndose, deste xeito, unha constante mudanza cromática da vidreira que dependen da forza dese factor luminoso. Deste xeito, xéranse distintos brillos sobre os vidros, facendo variar momentaneamente as cores orixinais, ocasionando contrastes, matices... En definitiva, cáusanse transfiguracións dignas de admiración e aproveitamento, cuns notábeis resultados visuais e/ou estéticos.

Consecuentemente, a importancia central da luz para este tipo de traballos artísticos promove a necesidade dunha colocación estratéxica destes dentro da construción. Este factor ten de se ter en conta, non tanto cando se trata de xanelas, cúpulas ou portas que dan para o exterior –aínda que tamén–, senón que especialmente no caso de se ubicaren nun interior. Referímonos, por exemplo, a aquelas vidreiras que foron situadas nun recibidor que, como no caso de Seoane con *Abstracción* (V. 4), se tiveron que desmontar e colocar como obras exentas á maneira de panel, procurándose para estas un lugar visíbel e ben luminoso, onde a luz poida entrar en xogo cos vidros.

Por conseguinte, exploramos xa dous dos trazos que definen notoriamente esta parcela artística dentro do xénero muralístico, afirmando unha marcada especificidade e diferenza, nomeadamente en relación aos murais. Dous aspectos que veñen suxeitos por tres elementos directamente conectados: o material base deste tipo de traballos, o vidro; a luz como factor fundamental; a colocación estratéxica a respecto do elemento luminoso. O noso autor coidou estas características á perfección á hora de concibir as súas vidreiras. Mais no seu traballo en vidro apreciamos tamén unha outra singularidade chave en canto á función que desempeñan estas obras a respecto do seu labor mural: a complementariedade. As vidreiras complementan

e enriquecen de maneira significativa o panorama do muralismo seoaniano, no sentido en que o amplían e o diversifican. Basicamente, exercen unha apertura no concepto de arte mural, unha amplitude de miras, que engloba traballos diferentes que estreitamente se complementan no conxunto do panorama creativo deste autor. As obras en vidro axudan ao artista a asentar as mesmas ou semellantes temáticas, complementando as realizadas no muro, quer dicir, proporcionando un elenco variado de perspectivas arredor dos mesmos temas e dando cabida á experimentación doutros materiais e técnicas, para crear unha arte comprometida e integrada no espazo arquitectónico. Aínda que sobre todo, o propio muralista desenvolve esa complementariedade dun xeito absoluto, ao conxugar o mural coa vidreira nunha mesma estrutura construtiva. Este é o caso da obra mural *Las pescadoras* (M. 23) e da vidreira *Campesinas* (V. 1), establecidas harmonica e complementariamente no mesmo edificio de vivendas. Comparando unha coa outra, percíbese facilmente o modo en que a complementariedade entre ambas resulta total: por exemplo, en ámbito temático, xuntas achegan as dúas faces de Galiza mediante as súas axentes-representantes femininas das clases populares, ou sexa, o mar sobre o muro e o campo sobre o vidro, as pescadoras e as labregas, respectivamente.

### 3.1. As vidreiras e os proxectos conservados: inventario e características

O inventario das vidreiras e dos proxectos conservados, que propomos no Anexo14, componse por seis vidreiras, un total de catro estudos e dous posíbeis esbozos para vidreiras, dividíndose en dúas partes:

1) Vidreiras e correspondentes proxectos: onde se rexistran esas seis vidreiras, das cales as tres primeiras están acompañadas polos correspondentes proxectos.

2) Outros proxectos: onde se recolle o proxecto independente *Composición abstracta para vidreira* [s. t.] (P. V. 4), que descoñecemos se se chegou a realizar. Este apartado subdivídese, ao mesmo tempo, no seguintes:

2.1.) Os proxectos e as súas singularidades: características, materiais e técnicas.

2.2.) Posíbeis proxectos para vidreiras: no cal se documentan dúas creacións que, a pesar da carencia de datos, presentan características que as fan encadrábeis como ensaios ou posíbeis proxectos de vidreiras.

Dado o pequeno número de obras que forman este catálogo, incluímos xunto coas vidreiras os proxectos atinentes a esta parcela. Este criterio proporciona unha visión de

conxunto do traballo en vidro, tanto dos estudos previos como dos posteriores resultados. Asemade, facilita en tres casos unha análise comparativa entre as vidreiras e os respectivos proxectos no propio inventario. Neses casos, acompañamos a imaxe da vidreira coa do seu bosquexo e procedemos a un comentario conxunto de ambas creacións. Ao igual que os murais, a maior parte das imaxes reproducidas son propiedade da Fundación Luís Seoane e, ou ben nos foron facilitadas directamente por esta, ou son reproducidas a partir do catálogo da exposición *Buenos Aires. Escenarios de Luís Seoane*.

En concreto, para a análise das obras rexistradas na primeira parte do inventario seguimos de maneira orientativa a seguinte estrutura ou ficha:

- Título (data e localización/ estado –só se se souber que está desaparecido, destruído, etc.)
- Materiais e técnicas
- Lugar (arquitectónico) onde se integra ou se sitúa/dimensións (se as coñecemos)
- A cor dos vidros empregada
- Descrición e explicación
- Temática e asuntos
- Particularidades e interpretación
- Breve análise descritiva e comparativa dos proxectos conservados en relación ás vidreiras correspondentes (se os houber)
- Enxeñeiros/arquitectos para os que se executa
- Propiedade da/s imaxe/s (de a coñecermos)
- Procedencia da/s imaxe/s

Mentres que, para as creacións achegadas na segunda parte do catálogo aplicamos o seguinte esquema moito máis sintético, coincidente *grosso modo* co utilizado para os proxectos murais:

- Título/se se coñece a correspondente vidreira ou non (no caso de ser así indícase a localización desa vidreira e a data de realización)
- Tipo de materiais e técnicas empregadas (fixámonos se utiliza cor ou non)
- Descrición e explicación sintética: tema e asuntos, especificidades e interpretación global
- Propiedade do proxecto (de a coñecermos)
- Procedencia da imaxe

Para o título, seguimos os mesmos criterios que para as obras dos demais inventarios: conservamos naqueles casos nos que se coñeza o orixinal marcado polo autor, habitualmente en lingua española –por se localizaren en territorio arxentino–; mentres que, cando carecen deste, decantámonos polos postos atribuídos e asentados pola crítica ou por propostas propias, recorrendo á sinalización da correspondente abreviatura [s. t.] e ao uso do idioma galego.

Á súa vez, cabe aclarar que, no caso das vidreiras *El sol* (V. 5) e *Paisaxe de Galiza* [s. t.] (V. 6), aínda estando ubicadas na mesma edificación, decidimos introducilas de maneira separada, coa finalidade de facilitar unha análise ou comentario máis completo de cada unha delas, debido ás particularidades específicas e diferenciadas dunha e doutra. A maiores, os dous últimos ensaios plásticos de corte abstracto distínguense pola súa numeración correlativa, *Creación abstracta (1)* [s. t.] (P. V. 5) e *Creación abstracta (2)* [s. t.] (P. V. 6).

Deste repertorio deducimos que a andaina seoaniana nesta parcela iniciárase no ano 1959 coa obra *Campesinas* (V. 1) e finalizaríase en 1966, coa creación das vidreiras *Abstracción* (V. 4), *El sol* (V. 5) e *Paisaxe de Galiza* [s. t.] (V. 6). Nese período, realiza no ano 1961, en Buenos Aires, *Composición* (V. 2) situada no recibidor do Teatro de la Sociedad Hebraica Argentina; alén de *Crucifixión* (V. 3), elaborada xa no ano 1965 na ábsida da Igrexa de Santa María de Betania.

A pesar de ser un conxunto de menor medida, sorprende a tipoloxía diversa de construcións nas que foron montadas estas obras: desde a máis frecuente, en zonas comúns de edificios de vivendas (*Campesinas*) ou como porta de acceso –orixinalmente– (*Abstracción*), pasando pola sede dunha empresa industrial (*El sol* e *Paisaxe de Galiza* [s. t.]) e, inclusive, substituindo unha delas a parede do gabinete do propio director da compañía Petracca e Hijos, até, de maneira xa extrema, erixida unha destas no amplo vestíbulo dun coñecido teatro de Buenos Aires (*Composición*), dependente da Sociedad Hebraica Argentina, e de xeito absolutamente significativo e incidente nunha coñecida igrexa da cidade (*Crucifixión*). Ao noso parecer, con este último proxecto Seoane tivo a oportunidade de pórse na pel dos antigos artistas do medievo ou de tempos posteriores. Tivo a ocasión de experimentar a importancia de crear unha obra de arte para un espazo eclesiástico, cun tema relixioso que el interpreta e reifica coa máxima universalidade, modernidade e popularidade rupturista.

O logro ou a novidade introducida por este enxeñoso autor no campo da vidreira radica na substitución do chumbo, de uso habitual, pola moderna soldadura plástica para unir os distintos vidros utilizados que, habitualmente, posúen un gran espesor. Fíxase nos resultados que se poden acadar co uso deste tipo de vidros, sinalando así que “Cuando se

atiende al grosor de los vidrios puede resultar unha especie de relieve transparente.” (Seoane, 1974: s/p). En moitas ocasións, os pequenos segmentos de vidro utilizado, xunto co grosor que caracteriza á maior parte das súas vidreiras, gardan especial parecido cos seus mosaicos de alto cromatismo, pola colorida combinación propositada de anacos de material de maior ou menor tamaño.

Canto os proxectos das vidreiras, estes están producidos en témpera, a técnica pictórica tamén máis recorrente nos seus estudos previos para murais. Neste sentido, o cromatismo cobra un protagonismo esencial tanto nas súas vidreiras, canto nos proxectos adscritos a este labor. O intenso desenvolvemento cromático fai únicas as vidreiras seoanianas, aínda que esta afirmación precisa ser matizada, por ser este un trazo común a toda a súa arte, quer dicir, a cor viva, plana e popularizante das vidreiras posúe practicamente a mesma relevancia nas demais creacións encadradas no seu muralismo, como tamén en grande parte do seu traballo artístico.

A nivel temático, o tratamento labrego, fortemente consolidado nos murais do noso creador, ciméntase coa vidreira *Campesinas* (V. 1), por medio das recorrentes personaxes femininas. Mediante *El sol* (V. 5) e *Paisaxe de Galiza* [s. t.] (V. 6) refórzase a exploración do asunto da natureza, dos seus motivos, establecéndose ese canto á paisaxe galega. Xustamente o sol correspóndese co foco temático principal de certos murais: *El sol* (M. 35) e *Soles* (M. 39). Unha vez máis, o noso muralista orixina composicións de teor abstracto evocando suxestivamente ese mesmo ente paisaxístico mediante as vidreiras *Abstracción* (V. 4) e *Composición* (V. 2). Iso si, as vidreiras supoñen, neste nivel, unha achega renovadora en relación ás obras muralísticas: por exemplo, a reprodución da temática relixiosa da crucifixión na vidreira homónima *Crucifixión* (V. 3). Esta obra está trazada cos mesmos vernices populares que os doutras creacións plásticas nas que trata o mesmo asunto ou similar: os óleos *Crucifixión*, 1974 (Fig. 34); *Le nacieron alas*, 1975 (Fig. 35); *Un ángel*, 1978 (Fig. 36); ou *Anxo campesiño*, 1978 (Fig. 37). Ademais, esa composición en vidro mantén unha tendencia moi próxima á desenvolvida, por exemplo, no mural *Figuras y paisaje* (M. 33), no tocante a reflectir o elemento figurativo cun resultante corte abstractizante.

Reparando nos proxectos en contraste coas vidreiras derivadas destes, observamos como nos tres casos nos que se conserva ese par (*Campesinas*, *Composición* e *Crucifixión*) prodúcese unha correspondencia case total entre esa idea inicial e o produto final. Por unha parte, no plano formal os rascuños mantéñense practicamente iguais no seu paso ao vidro, aínda que onde si se produce unha maior diverxencia é no atinente a *Crucifixión* (P. V. 3, V.

3). Neste caso elimínase unha sección do deseño previo e prescínlese do marcado elemento figurativo do Cristo, aportándolle finalmente unha aparencia abstracta e envolvente. En xeral, esta sométese a unha clara simplificación. Por outra parte, no plano cromático existen máis modificacións. Neste sentido, as cores da vidreira *Campesinas* (P. V. 1, V. 1) gañaron intensidade, ao tempo que adquiren leves matices tonais. O fondo preto do bosquejo de *Composición* (P. V. 2, V. 2) trócase radicalmente polo branco, alcanzando maior brillo e contraste coas demais cores. A distribución por bloques de cores desaparece, combinándose máis libremente unhas con outras por toda a extensión, mesmo esas cores obteñen distintas tonalidades en confronto coa igualdade orixinal. Asemade, a uniformidade das cores do proxecto para a vidreira *Crucifixión* (P. V. 3) tamén experimenta unha relevante transformación, conseguindo certa variedade tonal na súa elaboración (V. 3). O máis interesante destas mudanzas no aspecto cromático e que se deben ao efecto variábel da luz, para alén das estritamente acadadas na súa montaxe coa cor dos vidros e coa diversa técnica aplicada.

No atinente ás notas manuscritas dos proxectos, temos unicamente neste colectivo tres mostras da súa presenza: no relativo a *Composición* (P. V. 2), serve para identificar a obra e ubicala a respecto do complexo arquitectónico; no correspondente a *Crucifixión* (P. V. 3), o autor escribiu a lapis un extenso apuntamento técnico concernente á dimensión; o valor da anotación en *Composición abstracta para vidreira* [s. t.] (P. V. 4) resulta fundamental para coñecermos que se trata xustamente dun proxecto de vidreira, concretamente para un supermercado, tal se encargou de deixar constancia o seu artífice.

Por último, ao compararmos estes proxectos cos dos murais apreciamos que a dinámica e o procedemento seguido resulta ser o mesmo, tanto a nivel técnico ou material, como en xeral no plano estético. Este feito demostra as fortes (ou totais) coincidencias entre o xeito de concibir un estudo para un vidreira e para un mural. Así, os estudos para vidreiras acadan de forma xeral, ao igual que os outros, a condición de produto artístico pleno, a pesar da consideración autorial como simples debuxos. Por tanto, isto confirma de por si a estreita ligazón tamén deste tipo de proxectos co xénero da ilustración, en particular coas súas tapas para libros, significativamente as contidas nos xa mencionados *Libro de tapas* e *Segundo libro de tapas*.



### 3.2. O interese de Seoane polas vidreiras: reflexións e influxos

Cómpre deterse no dato concreto de que Seoane elabora os traballos de vidreiras cando está na capital arxentina. Concretamente, nos períodos temporais que separan a creación dunhas e doutras vidreiras, teñen lugar algunha das súas viaxes por Europa, ou coincide coa súa longa estadía en territorio galego, nomeadamente no Castro (Sada) no ano 1963, a onde regresa arredor do ano 1969, de tal maneira que se pode hipotizar que as viaxes por solo europeo lle serven para coñecer máis sobre este concreto ámbito da creación plástica.

Non é por acaso que tres das cartas escritas polo noso muralista aos seus coñecidos colegas –José Aisenson, Lázaro Goldstein e Diego Díaz Dorado– en 1963, traten xustamente sobre esta técnica ou amosen o seu interese por unhas vidreiras que vira en Basilea, entre outras. Así, no escrito dirixido ao enxeñeiro Lázaro Goldstein no tres de abril do mencionado ano, desenvolve o seguinte ilustrativo comentario sobre varias vidreiras alí vistas:

Sólo en Basilea me llamó la atención un vitral espléndidamente ejecutado para una puerta. Está hecho de metal y vidrio. En otro edificio, el de una empresa de seguros, vi otro, también notable, de metal, no sé que metal, desde luego inoxidable, sobre piedra. El segundo, abstracto, pero como el primero, de gran efecto decorativo. Ayer he visto uno horrible, pintado, en el vestíbulo de una casa de esta ciudad (Seoane, 1963d: s/p).

Na carta enviada ao arquitecto José Aisenson (22/04/1963), Seoane parte dunha exposición das obras do artista francés Jean Lucart que visitara en Xenebra, da cal tamén informa ao enxeñeiro Díaz Dorado mediante o escrito epistolar asinado o 4 dese mesmo mes e ano. O traballo de Lucart non parece agradar de todo ao noso artista no tocante aos murais nin aos tapices. Porén, como lle confesa a Díaz Dorado por vía epistolar (22/04/1963) chámalle a atención unha vidreira pola técnica nova que emprega. Ao seu entender constituiría unha achega notábel a esa artesanía. Segue a súa explicación indicando ser esa obra mestra:

un vitral espléndido donde la luz adquiere los matices más sutiles y en el cual se prescinde del plomo y de cualquier clase de nervaduras para convertirlo, con sus vidrios acumulados y seguramente unidos a fuego, no lo sé, en un solo vidrio maravilloso. Le escribo de esto porque sé que a usted le interesan estos procedimientos y en compensación de no haber visto aún los de Lucerna que usted me recomendó que viese (Seoane, 1963: s/p).

Estamos pois, perante un Seoane preocupado pola innovación técnica da vidreira, interesado por esta modalidade artística, por descubrir novos autores e traballos neste campo, por contemplar as vidreiras feitas en distintas cidades, como as de Basilea ou Lucerna –baixo a recomendación dese enxeñeiro. Para alén de chamarlle a atención de xeito significativo, esa vidreira do artista francés Jean Luçart –da que fala en abstracto, sen especificar o título ou algún outro dato– ou as vidreiras de Basilea, mais para el son especialmente notábeis e interesantes as producidas polo pintor e escultor suízo Ernst Stocker para a localidade suíza de Saint Gall. Nas vidreiras dese autor a luz exterior proxéctase nas paredes interiores do edificio, efecto que cativa ao noso muralista (Seoane, 1974: s/p).

Este fíxase especialmente no menor número e na inferior calidade dos murais das cidades europeas en comparación cos realizados en Buenos Aires, como llo expresa a Lázaro Goldstein por vía espistolar (4/02/1969). Pola contra, loa a existencia dun maior número destes en edificios públicos e en novas igrexas, onde abundan as vidreiras de excelente calidade, feito que atribúe á óptima fabricación do vidro español (Seoane, 1969: s/p).

Á maneira dunha conclusión parcial, constatamos unha maior ocupación e preocupación por esta singular artesanía nos escritos de Seoane, coincidente co período en que crea as súas vidreiras; trátase dun proceso en simultáneo, que deriva nun creador perfectamente informado e formado sobre esa arte, no xeito en que o demostran con creces as súas particulares vidreiras. Estamos ante unhas vidreiras integradas no seu labor mural de xeito totalmente acorde e funcionalmente complementario, aínda que coas súas específicas e lóxicas particularidades.

Por conseguinte, desde esta parcela creativa concreta súmanse seis vidreiras ao xénero muralístico seoaniano, catro proxectos que se acrecentan aos dos murais, así como dous posíbeis ensaios. Un colectivo de pequena cantidade mais fortemente enriquecedor que, tamén pola súa diferenza e entidade diversificadora, axuda dobremente a ampliar ese *corpus* concernente á arte na arquitectura.

#### 4. O tapiz como xénero mural

O tapiz é un xénero da arte mural, tal e como se concibe nas súas orixes. A do tapiz correspóndese cunha das artesanías de maior tradición, introducida en Europa pola civilización grega e romana.

Antigamente, unha das funcións primixenias dos tapices consistía en servir de abrigo das paredes favorecendo unha boa sensación térmica nas estancias. Pouco a pouco, acada o valor de obra de arte, cunha función decorativa ou ornamental, mesmo sendo considerado como un produto de luxo, tecido tamén en ouro e prata. As súas funcións e ubicacións a respecto do espazo foron mudando co paso do tempo, de tal maneira que, na época moderna, a liberdade creativa supuxo a superación desa estrita delimitación orixinal do marco rectangular, explorando todo tipo de texturas e materiais, ensaiando distintos avances técnicos e até experimentando con novos procedementos do tipo do *collage*.

O tapiz é pensado como unha especie de mural ou cadro tecido para pendurar ou colocar nun espazo baleiro da parede, que decora coa imaxe plástica, figurativa ou abstracta, que nel se representa. En contraste cos murais, os tapices non se integran plenamente na parede ou muro no sentido estrito das obras murais, senón que son creacións artesanais en tea, fio, lá –ou outros tecidos– que se dispoñen sobre eses soportes murais. Por norma xeral, pódense situar libremente no interior dos edificios. A súa localización pode mudar, segundo os gustos ou necesidades decorativas, grazas ao seu carácter movíbel. Pola súa parte, o mural, que acostuma ser situado tanto en zonas interiores como exteriores, presenta maior rixidez por ter unha localización fixa e/ou definida dentro da construción, formando parte directa da arquitectura e sendo dependente desta. Por outro lado, os tapices, ao igual que as vidreiras, presentan as súas propias particularidades materiais e técnicas, unhas especificidades únicas: son creacións artesanais, normalmente feitas a man no tear con distintos tecidos ou teas, sendo os cartóns a base da súa elaboración e, como xa indicamos, presentando unha liberdade significativa a respecto da súa colocación ou integración mutábel no espazo.

Seoane presenta unha clara filiación á tradición artesanal por concibir o tapiz dentro do muralismo:

Tamén fixen *collages* de teas, o tapiz máis antigo. O tapiz é un xénero de arte mural e tecéronse deles os exemplares que sinalan dende hai anos os acordos da Asociación de fabricantes de tapices. Os meus están distribuídos, á parte de Arxentina e de Uruguai, que eu saiba, en Francia e en Estados Unidos” (Seoane, 1996i: 415).

Ademais de mencionar os lugares onde se distribuíron algún deles, este creador mostra expresamente a consolidación deste tipo de labor como parte do xénero mural. De aí que, seguindo fieis a súa concepción, encadremos os seus tapices dentro desta modalidade artística. Estes son para nós uns materiais altamente enriquecedores, complementarios, aínda que particularmente singulares, ao carón dos murais e das vidreiras.

O interese de Seoane por esta parcela creativa xa se comproba no ano 1958, a través do breve ensaio «Tapices gallegos», publicado no número 34 da revista *Galicia emigrante*. Neste texto parte da especial contribución ao renacemento do tapiz no estado español por parte dun grupo de artistas galegos novos, como Alfonso Abelenda, José María Labra e Manuel Mampaso, baixo a iniciativa do notábel gravador Jesús Núñez. Segundo considera Luís Seoane, este grupo de artistas trata de reconquistar a grandeza do tapiz, que tivera a súa culminación cos elaborados por Goya no século XVIII. Porén, estes tiñan como obxectivo último acadaren a mesma graza construtiva e artesanal dos primeiros tapices, referíndose aos da serie da *Apocalypse* de Angers, aos producidos nas terras dos Duques de Borgoña, Tournai, Arrás, Bruselas, a finais do século XV ou aos da rexión do Loira, entre os que se destaca *A dama do Unicornio*... Por outro lado, aproveita este escrito para expresar o seu desexo de que os tapices deses artistas galegos puidesen engrosar a colección da Catedral compostelá, coa finalidade de converter a rica Sala dos Tapices do Museo da Catedral de Santiago nun verdadeiro centro museístico destinado a esa finalidade. Á súa vez, arela que eses pintores poidan crear un centro de manufactura tapiceira en Galiza, como lle gustaría facer a el propio. Asemade Seoane, despois de referir con destaque os dous artífices do renacemento do tapiz contemporáneo, aos artistas Jean de Luçart e Marie Cuttolí, fecha o ensaio mencionando á autora noruega Hannah Ryggen, para el unha extraordinaria artista tapiceira, unha das máis importantes, que produce unha materia máis fina que a francesa e cunha temática de acordo cos sucesos da época. Esta creadora, referente para o noso artista, tivo que ocultar as súas obras na clandestinidade durante a ocupación do réxime nazi alemán. En concreto, Seoane menciona dela “ese magnífico tapiz que tituló *Guerra de España*, hermano del *Guernica* de Picasso, de *La Monserrat* de Julio González y de los cuadros de guerra de Arturo Souto; todas ellas, obras sujetas a la única *consigna* de la propia conciencia y del dolor” (Seoane, 1996l: 191).

En concreto, os influxos principais do noso artista neste ámbito son os de Marie de Cuttolí, Hannah Ryggen, Jean de Luçart<sup>102</sup>, a tapicería artesanal do municipio francés de Aubusson, así como o tapiz medieval. Especificamente, segue o tecido e normas dos tapices de Cuttolí e dos famosos tapices de Aubusson. Como el propio indica, a Bernardo Sofovich por vía epistolar (17/08/1977), os seus están feitos a man en tear con nós máis grosos, inspirándose no tapiz medieval e procurando o contraste das cores (Seoane, 1977: s/p).

#### 4.1. Os tapices

Luís Seoane axuda á recuperación da arte e da industria dos tapices, querendo potenciar un traballo creativo ligado, en definitiva, á práctica das tecedeiras galegas, vinculando, máis unha vez, o labor do artista co do artesán ou tecelán, neste caso. Esta conexión de axentes-productores resulta similar á que leva a cabo cos murais compostos en mosaico ou coas súas vidreiras, nas que necesita dun outro axente para a montaxe dos seus deseños previos. No caso dos tapices establécese o seguinte proceso creativo: este noso pintor debuxa os cartóns con lapis groso en tamaño natural, combinando e enumerando as cores das lás, sendo a deseñadora de Sargadelos María Elena Montero a fiel intérprete desta obra paciente e artesanal nun tear alto, procedendo a despezar o debuxo baixo o urdido algodón (Gómez de Sanz, 1979: s/p).

A periodización do labor de Seoane nesta parcela concéntrase nos últimos anos da súa vida, a partir do ano 1977, no que comeza a debuxar a serie de cartóns coa finalidade creativa do tapiz, até o ano 1979, data do seu pasamento. Nese ano inicial, crea un pequeno taller de arte do tapiz xunto coa mencionada deseñadora e o seu esposo José Luís Vázquez Freire, matrimonio amigo del e da súa dona Maruxa.

Durante o ano 1978 Seoane e José Luís Vázquez manteñen un dilatado e, a estes efectos, interesante intercambio epistolar, onde se van informando das diversas cuestións

---

<sup>102</sup>Con todo, cabe aclarar as ideas do noso pintor sobre o traballo de Luçart. Ao contrario que este artista francés, Seoane móstrase partidario da eliminación dos detalles superfluos, feito que pon en práctica nos seus tapices como no resto do seu traballo artístico, sempre exercendo unha especial focalización no motivo central da obra. A súa admiración cara ese creador asenta unicamente no feito de o considerar un bo artesán, por ter conseguido popularizar no século XX o tapiz e por seren os seus tapices notábeis a respecto do valor e da presenza do elemento cromático. Non obstante, non o considera como un renovador da técnica, nin realmente como un muralista, como lle traslada –entre outros– a Diego Díaz Dorado por vía epistolar (4/04/1963) (Seoane, 1963: s/p).

relativas aos cartóns e aos correspondentes tapices: o envío e recepción dos distintos debuxos, a explicación dos asuntos escollidos neses deseños, a calidade do tapiz resultante, etc.

Cando chega a Galiza a comezos do ano 1979, encóntrase algo deprimido tras a morte do seu amigo Lorenzo Varela e dedícase a supervisar a elaboración dos tapices que está realizando sobre os seus cartóns María Elena Montero. Conforme o describe a estudosa M<sup>a</sup> Victoria Carballo-Calero, as imaxes de Seoane inscríbense claramente nun propósito de retorno ás fontes; son imaxes interiorizadas moitos anos atrás e que agora xorden como vestixios dunha memoria que se proxecta no tapiz (2007: 85). Ou, parafraseando a Concepción Otero Vázquez (1991: 84), Seoane singulariza e é fiel á tradición ao pasar o seu mundo iconográfico ao tapiz, no que atopa unha forma de popularización, revivindo a historia como se fose un grande tapiz polo que, a través da peculiar visión do poeta-pintor, pasaban *Campesiños, A sega, Leiteira, Augateira, Nubeiros*; tamén a visión da *Batalla dos irmandiños, Pedro Madruga e o bispo de Tui*.

Cando Luís Seoane morre, o cinco de abril do ano 1979, estaba pendente, entre outros moitos proxectos, unha exposición –desenvolvida postumamente– con 22 dos seus tapices na Galería de Arte Citania de Santiago de Compostela, celebrada no mes de decembro dese ano. Esta exposición póstuma convértese nun acontecemento único do que, con grande interese e importancia, se ocupa a prensa nese mes de Nadal.

Segundo sinalara o propio Seoane, na carta ao casal Burd (10/10/1977), as súas son obras de temas galegos feitas coa liberdade que lle pode tolerar a cor. Son unha mestura de tapiz popular, campesiño e definíbel como culto (Seoane, 1977a: s/p).

En fin, facilitamos no Anexo 15 unha proposta de repertorio dos tapices, partindo da listaxe facilitada pola Fundación Luís Seoane, á que agradecemos de novo as facilidades dadas para a súa utilización neste traballo. Antes de mais, cómpre sinalar que eses tapices foron realizados entre os anos 1978 e 1979. A ese conxunto, fornecido pola F.L.S., composto por 22 tapices, temos de sumarmos algúns outros como o tapiz *Leiteira* (1978) (T. 1).

A nivel temático, os tapices funcionan como extensión do traballo plástico do autor. Presenta esta mesma posición no tocante aos murais (ou vidreiras) do autor, reiterándose a maior parte dos asuntos xa presentados: a omnipresente temática labrega e mariñeira mediante a representación das clases labregas e os seus labores, a reflexividade da figura humana especialmente personificada na predominante figura da muller, alén dos elementos da natureza e a paisaxe. Con todo, no tapiz Seoane tende a reproducir imaxes máis sintéticas, cunha maior simplificación e focalización da escena, ou mesmo cunha maior inclinación pola representación individualizada dun único personaxe.

Non obstante, os tapices amplían ese universo temático do muralismo seoaniano, profundando nun maior e variado tratamento do mundo mitolóxico, especificamente das lendas galegas. Reforzan a recreación da Idade Media achegándonos asuntos até antes inexplorados por el no muro, como os conflitos medievais e as loitas irmandiñas, tal é o caso de *Batalla dos irmandiños* (T. 9); ou a novidade da reprodución dos dramáticos sucesos históricos da Guerra do 36, por vía do caso particular do tapiz *O caído* (T. 13) e a representación dunha vítima de guerra.

A modo de conclusión, demóstrase que realmente o tapiz está integrado no muralismo de Seoane, pertencendo a este xénero de maneira cohesionada coas demais producións murais e de xeito coherente coas súas pescudas creativas.

## 5. O muralismo, arte social. Do significado e relevancia da produción mural de Seoane

Seoane acada coa arte mural o máximo desenvolvemento da función social da arte, aspecto polo que tanto se interesou no seu labor creativo. Con este xénero consegue un moi alto grao de intervención social, de tal maneira que, parafraseando a Xavier Seoane (2010: 135), se pode afirmar que Seoane, por medio destas obras, pon a arte e as vantaxes estéticas, comunicativas e didácticas a disposición da colectividade social.

Trátase dunha vertente que, co obxectivo final de facer a arte máis accesíbel ás persoas do común, xa na súa concepción resulta social: intégrase directamente na esfera da nosa realidade habitual, pública ou privada, en edificios ou noutros espazos arquitectónicos; está pensada, pois, para que o artista interaccione a través da súa arte coa contorna de maneira integradora e co axente humano; asume unha longa tradición artesanal do pobo que, ao longo da historia, foi evolucionando e mellorando grazas a diversos artistas ou colectivos.

No sentido en que o ten expresado Seoane, a arte brota dos homes e ponse ao servizo destes, sendo, por tanto, un produto humano e social. O obxectivo último desa arte responde á exaltación do ser humano, de todo aquilo que o rodea. O muralismo é, en consecuencia, unha grande arte colectiva, de masas. Estamos ante obras que incorporan unha ruptura das barreiras do puramente individual, presentando, xa desde a súa concepción, unha forte incidencia colectiva, como reaccións nas que o artista se comunica coa xente ou coa sociedade rachando a esfera do privado, do individual.

Este creador, acreditando na concepción bauhausiana da procura dunha estreita ligazón da arte á sociedade, desenvolve significativamente este relacionamento neste campo da plástica. A concepción das súas producións encadradas no muralístico engloba os posíbeis contributos aos procesos de transformación da realidade, posibilitando a configuración dunha sociedade moderna onde a arte dos murais, vidreiras e tapices incida directamente na vida cotiá, no espazo privado ou público, na contorna ou no contexto. Simultaneamente, o carácter integrador e globalizador do seu labor mural mantense fiel ás orixes deste xénero, á súa longa historia e tradición, especialmente á da época medieval, pondo en práctica un traballo cooperativo e múltiple. O creador non só desenvolve e conxuga distintas facetas da arte, senón que entra en contacto cun amplo elenco de axentes sociais: os profesionais da arquitectura ou enxeñería, as tecedeiras, os artesáns ou operarios do mosaico, vidro ou outros materiais etc., configurándose así un traballo grupal necesario para obter o produto artístico proxectado ou pretendido polo autor.



O carácter interventivo do seu muralismo convérteo nun fenómeno social, xerador de sensibilidade e identidade colectiva, debido ao alto grao de comunicabilidade, compromiso e conciencia popular e social. Os murais, vidreiras e tapices seoanianos están cargados de mensaxe, procurando suxestivamente concienciar ás masas, dotándoos dunhas marcadas funcións didácticas e pedagóxicas. Xustamente para Seoane a arte mural correspóndese co recurso básico co que o creador pode mostrar a súa actitude fronte o mundo; é aí onde radica o interese fundamental deste ámbito, onde a súa obra acada realmente o estatus de pública sendo valorada pola maioría (Seoane, 1974: s/p). Chega un momento no que o artista, ao se lle brindar a oportunidade, sente a necesidade de entrar en contacto co grande público, desempeñando este último o seu rol. Neste sentido, expón que cando un artista ten probado o seu oficio en anos de traballo non pode depender a súa posíbel obra do gusto dun xerente de empresa ou dunha xunta directiva, senón que “unha obra deste carácter está feita para o público en xeral que é quen en definitiva o xulga” (Seoane, 1996i: 415-416).

No muralismo, en xeral e, en particular, no de Seoane, é onde mellor se ligan os conceptos de arte e tradición ou artesanía, dado que se corresponde cunha parcela artística xa na súa concepción procedente do pobo e do seu quefacer artesanal. Os traballos adscritos a esta modalidade plástica pasan inmediatamente a formar parte do patrimonio cultural dun pobo. Son concibidos para perdurar ao longo do tempo e da historia, coa idea de seren conservados como elemento da historia artística ou cultural do pobo.

Este artífice da plástica moderna verteбра o seu labor muralístico como arte social xa desde o aspecto esencial da temática pola que opta. Estas súas creacións céntranse netamente na figura humana, nas clases populares de Galiza, na súa paisaxe e historia. O ser humano estabelécese como o elemento central, presentándose dun modo suxestivo e reflexivo, convidando á persoa que observa a pensar no pobo galego, a se identificar con el atraído pola proximidade e sinxeleza das súas representacións. O muralismo de Seoane significa, por tanto, convite á reflexión, sentimento colectivo; as súas producións son tradición e modernidade, conciencia nacional de Galiza e linguaxe universal. A súa arte mural equivale, como el propio defendeu, a unha *mater gallaeciae*, en primeiro lugar, por ser a súa contribución a de maior carga interventiva e simbólica desde o exilio para coa cultura galega e, en segundo termo, por se concibir como produto artístico ao servizo do pobo, ao igual que as *nais* dos cruceiros, patrimonio material que debe perdurar no tempo baixo as accións institucionais, valorándose no seu conxunto por medio da difusión e publicitación.

Cabe ter en conta a boa acollida que tivo o traballo do noso muralista nos diversos momentos en que se foi producindo, de aí que as súas obras se puidesen multiplicar debido ás

distintas e repetidas encargas. Seoane fíxose aínda máis popular co cultivo deste xénero, aínda mais por o cultivar desde a pluralidade que supoñen as tres vertentes das vidreiras, tapices e murais. Non só acadou unha notábel popularidade social e artística, senón que tamén unha certa relevancia na esfera da arquitectura moderna, converténdose nun referente no mundo da arte e da arquitectura a nivel arxentino e, en menor medida, galego, tanto en América latina como en Europa. A presenza da súa creatividade nos distintos escenarios públicos e privados, nomeadamente arxentinos, multiplicaron os seus encargos aumentando a súa obra muralística, proporcionándolle máis fama, novos contactos e a oportunidade de experimentar en proxectos ou parcelas innovadoras do seu panorama creativo. Os seus murais, tapices e vidreiras foron valorados, difundidos e eloxiados nos máis variados artigos publicados na prensa ou noutros medios, en que se ocuparon das tres parcelas, como foi o caso das distintas críticas xornalísticas sobre a exposición dos tapices na Galería de Arte Citania. Mesmo os seus murais mereceran algún espazo na televisión, como no programa preparado pola investigadora Nelly Perazzo<sup>103</sup>. Estas creacións foron obxecto de loanza directa nas cartas que lle chegaban de distintos lugares de Arxentina ou de Galiza por parte dos seus coñecidos e personalidades da cultura, da arte ou da arquitectura. É o caso, de Domingo García-Sabell que lle expresa o seu entusiasmo e fascinación polos seus murais en Buenos Aires, tras a súa viaxe á cidade arxentina arredor do ano 1978.

O muralismo é pois un dos cumios da obra artística de Seoane, como corolario dun seu necesario camiño formativo, chegando a este xénero no seu período de madurez creativa, cando xa estaba preparado para experimentar coa técnica dun modo singular e diversificado, explorando todas as posibilidades expresivas e significativas das artes do mural, da vidreira e do tapiz. É así que, no seu cultivo, vai acadando unha progresiva evolución, mellorando cada un dos ámbitos practicados, mellorando en definitiva a súa expresión artística, até chegar a unha consolidación absoluta, a un dominio total que lle facilita a execución dun traballo artístico plenamente sólido. Na verdade, para Seoane o muralismo non é unha meta en si, senón que é verdadeiramente a ferramenta imprescindible que lle permite acadar cada un dos seus propósitos artísticos, facerse máis visíbel e interventivo que nunca.

---

<sup>103</sup>Nelly Perazzo é unha crítica, docente, investigadora e historiadora de arte contemporáneo. Na carta que ela lle escribe a Seoane o 19 de marzo do ano 1975, refírese ao programa televisivo que ela preparou co obxecto de abordar os murais de Seoane (Perazzo, 1975: s/p).





## V: RELACIÓNS TRANSITIVAS E RECÍPROCAS DAS CREACIÓNS MURALÍSTICAS CO LABOR LITERARIO E ENSAÍSTICO

Un color finisterre, golpeador  
ojo que sueña el mar,  
color mojado.  
Un pincel que se hiere,  
que hasta rompe a llorar  
y hasta se muere.  
1951/ Buenos Aires  
[Rafael Alberti, «Luís Seoane (Índice para un poema)»,  
(fragmento)].

Coñecedores xa coa maior precisión posíbel do Seoane muralista, descubrimos agora ao Seoane poeta, narrador, dramaturgo e ensaísta. Neste capítulo exploramos detalladamente o seu universo literario coa pretensión de o analizarmos vinculándoo á súa arte mural, un dos obxectivos fundamentais desta Tese. Este noso propósito que ten a finalidade última de demostrar o fecundo vínculo, fundaméntase na propia apreciación do autor a respecto da literatura e a plástica. Para el “una pintura es literatura de la misma manera que una literatura es pictórica” (Seoane, 1996: 419). Esta consideración optimiza a nivel conceptual a converxencia interartística que se materializa, dun xeito ou doutro, na súa obra entre un e outro campo.

Nun nivel máis específico, iremos debullando cada un dos xéneros literarios cultivados por este noso escritor, concretando a ligazón muralismo-literatura a través dos paralelismo temáticos, asuntos ou motivos partillados. Nun nivel máis global, extraemos a mensaxe ou aspecto determinado que caracteriza cada unha desas parcelas na creación do autor, e mediante o cal conflúen de xeito sumamente determinante co seu muralismo. En concreto, son estas singularidades coas que –aínda sendo compartidas cos outros xéneros literarios– a relación se fai máis palpábel e determinante:

- Mularismo e poesía = procura da conciencia social
- Muralismo e narrativa = procura da fantasía e imaxinación
- Muralismo e teatro = defensa do parateatro e da síntese artística
- Muralismo e ensaio = práctica dunha comunicación máis efectiva e intervención directa para coa sociedade

Por tanto, estamos ante os principios fundamentais en que se cimenta a conexión entre a arte mural e a literatura. Son estes catro dos ingredientes esenciais do seu panorama creativo, catro trazos puramente significativos e caracterizadores do seu quefacer que, á súa vez, están intimamente conectados entre si.

## 1. Muralismo e poesía. Conciencia social

*A Luís Seoane, exiliado na morte.*

[...]

Na brétema, Santiago  
a ollar enviro na eternidade  
o antigo camiño dos mortos:  
ti vas sin volta  
máis alá de ti mesmo  
co teu fardelo no lombo  
ateigado de nostalxia.

O pouso das túas palabras  
quenta a sala do silencio  
abeirada de libros  
e de cadros  
talmente como se aínda te foses  
apenas hai nada...  
1979/Santiago de Compostela  
[Salvador García-Bodaño, «A túa remota distancia»,  
(fragmento)].

Coincidiremos todos na apreciación xeneralizadora de seren a poesía e o muralismo xéneros distantes entre si, o primeiro ligado á escrita por medio da súa pertenza ao campo da literatura, o segundo convencionalmente vinculado á pintura a través da súa adscripción ao ámbito da plástica. Pola contra, todos estaremos de acordo se, profundando un tanto, nos fixamos na importancia das imaxes ou evocacións nun e noutro xénero, na expresión sinxela e clara que facilitan un e outro ao creador, posibilitando unha comunicación directa coa sociedade, ben sexa co público-observador dos murais, ben co público lector ou ouvinte dos poemas.

Concordaremos tamén nas estreitas ligazóns que, desde antigo, se promoveron arredor da poesía coa pintura e as artes plásticas –ámbito este último que convencionalmente integra o muralismo–, inclusive xogando co célebre lema clásico *ut pictura poesis*, reconvertido nun *ut poesis pictura*<sup>104</sup>, de concepción ou perspectiva inversa; discrepando co punto de partida e de chegada entre unha e outra. Unidas, pois, nun produtivo diálogo que vén de lonxe, do cal nos interesa vermos agora a conversa e o relacionamento que un mesmo autor pode trazar entre unha e outra, dentro do seu panorama e labor creativos. Da man da poesía de Seoane, ocupámonos dos nexos que vai tecendo co seu muralismo. Así, trazamos unha panorámica global –de tipo descritiva e ilustrativa– establecendo, neste artista, unha ponte co seu traballo mural desde a poesía. Por tanto, a poesía será a base da que partir e á cal regresar.

---

<sup>104</sup>No sentido explicado, entre outras posíbeis reflexións do mesmo teor, por García Berrio & Hernández Fernández no capítulo I, «*Ut pictura poesis*: actualización poética de la teoría humanística de las artes plásticas», do seu libro *Ut poesis pictura. Poética del arte visual* (1988: 11-16).

Seoane, poliédrico artista, aborda a poesía desde practicamente todos os tratamentos posibles, en consonancia co xeito en que a practica na totalidade dos ámbitos creativos por el cultivados. Especificamente, o seu gosto pola poesía déixase ver mediante a creación, a edición, a crítica, a ilustración, o deseño até nalgunha das súas composicións plásticas. Na súa obra híbrida *Figuraciós*, deléitanos cunha ampla nómina de poetas, de escritores que se ocupan da poesía entre outros xéneros, ou mesmo, en figuracións concretas, nos sorprendecoa introdución dalgunha reflexión referente á parcela poética. O resultado de conxunto correspóndese cunha fértil e intensa exploración deste espazo lírico, ao tratalo desde as distintas vertentes, promovendo unha produtiva e constante relación interartística entre a globalidade do ámbito literario poético e as máis variadas prácticas creativas, ora da escrita, ora da plástica. Así, procura a máis eficaz síntese interartística, favorecendo un achegamento e coñecemento enriquecedor e plural da poesía. Como demostramos no capítulo anterior desta Tese, este artista aborda e plasma, cunha visión similar e cuns obxectivos idénticos, o seu interese pola arte mural exercitando un tratamento múltiplo e enriquecedor.

A súa obra poética resúmese *strictu senso* en catro publicacións: inaugúrase no ano 1952 co libro *Fardel de esiliado*, segue no 1956 *Na brétema, Sant-Iago e As cicatrices* no 1959, por último, féchase no ano 1972 con *A maior abundamento*. Posteriormente, todas estas achegas recóllense no volume *Obra poética*, que sae do prelo no ano 1977, recompilación onde se engaden dúas composicións ao cuarto poemario. Por un lado, a deste creador é unha poesía deseñada obedecendo aos seus ollos de pintor, conforme el se preocupou de aclarar: unha poesía plenamente de pintor, unha poesía netamente plástica. Por outro lado, a súa obra poética demostra nitidamente ese “eu comprometido” do Seoane creador, perseguindo dun xeito directo a conciencia social, o cal se liga estreitamente ao seu muralismo. Dentro da plástica, o muralismo é o medio co que mellor acada este principio, como acontece coa poesía a respecto dos outros eidos literarios. Así, a conciencia social acada o máis alto grao de expresión na súa poesía, ao igual que se nos presenta de maneira evidente na súa arte mural. Por conseguinte, a confluencia entre os dous ámbitos resulta máxima no tocante a este aspecto.

Postos en contexto, cómpre abordarmos a relación poesía-muralismo a nivel máis teórico, conceptual e xeral. Cabe partir da idea de que o poeta, como o pintor, se move nun mundo de perspectivas. A obra pictórica, ou a obra literaria, encontra a súa razón de ser na plurivalencia estética, e explícase e xustifícase polo comportamento do *homo ludens*. Nesta, caben tanto o enriquecemento dos detalles que se perciben nunha contemplación inmediata, como aqueles outros efectos de perspectivas xerais e reiteradas (García & Hernández, 1988:

19). Se ben temos de puntualizar que, a pesar de non ser os poemas de Seoane tan plurisignificativos como os de outros poetas, esta explicación resulta válida para entendermos a nivel global as aproximacións entre unha e outra. A plurivalencia tampouco se corresponde cunha característica propia da pintura ou do muralismo deste autor, porén encontramos algún mural constituído por elementos que acollen unha interpretación plurivalente. Presupón unha fácil comprensión a circunstancia de partillaren, substancialmente, o cadro e o poema, as mesmas condicións de *referencialidade icónica*. Ambos son intermediarios simbólicos, cuxas respectivas estruturas material-constitutivas resultan relativamente arbitrarias e distantes –en certo modo– da natureza e morfoloxía específica dos referentes reais que teñen a capacidade de representar (García & Hernández, 1988: 13).

Dun xeito máis particular, resaltamos o feito de Seoane situarse baixo o paraugas de pintor para a creatividade poética, facendo uso ou abuso desta condición á hora de orixinar os seus poemas, sen renunciar nunca á esta súa óptica de pintor ante ningunha circunstancia, dun pintor no cal se agochan varias faces, tal a de muralista, gravador, debuxante...

Antes de máis, mencionamos as fontes en que nos apoiamos para extraermos as consideracións poéticas deste noso autor. Alén de moitos dos ensaios sobre poetas ou sobre a arte en xeral do que poder tirar algunha idea cuantitativamente menor da poesía, resulta fundamental o texto «Poética» integrado no cuarto volume da *Escolma de poesía galega contemporánea*, publicada por Francisco Fernández del Riego no ano 1955.

A nivel xeral, o muralismo e a poesía de Seoane converxen a respecto do carácter identitario galego, na procura da universalidade, mais na función social e cultural. Predomina, nun e noutro, o carácter popular e colorido. Impera a importancia da liberdade, non como un punto de coincidencia exclusiva entre estes dous xéneros, senón que está presente tamén en cada unha das producións do autor. Dunha maneira notoriamente paralela, a poesía e o muralismo de Seoane aproxímanse na representación da identidade nacional e dos problemas do pobo e mais na concienciación colectiva sobre as ideas de xustiza, liberdade e solidariedade. Por tanto, na procura de propósitos pedagóxicos e didácticos, Seoane defende e exerce constantemente unha expresión poética centrada nas preocupacións colectivas e sociais, no ser humano; da mesma maneira que o expón no seu muralismo. Para explicar isto noutras palabras, sen saírmos do campo da poesía, apoiámonos nas consideracións de que se serve o autor para explicar a poesía de Rosalía, dado que ben serve para sintetizar tamén a súa propia poesía e a súa grande preocupación: “porque este sentir de Rosalía ás emocións alleas como propias e a súa necesidade de espresalas, é a que fai a súa obra precursora da moita



poesía aitual de aqueles países do mundo onde os poetas, en xeral, síntense, por causas nobles, solidarios dos seus pobos” (Seoane, 1973b: 22).

Por conseguinte, resumiríamos a concepción poética seoaniananos seguintes motivos fundamentais: o ser humano, a alianza co contorno, a realidade, a historia e a relevancia da colectividade, o compromiso coa nación e a identidade nacional. Todos eles visíbeis na súa “doutrina” muralística. Neste sentido, refírese o exposto, *grosso modo*, por Xavier Seoane sobre a poesía deste artista:

Seoane é un poeta comprometido, brechtiano, por veces achegado ao socialrealismo e case sempre na liña do poeta-testemuña. Esta tendencia, que fora iniciada no exilio por Emilio Pita en *Jacobusland* e segue en parte a fértil liña combativa de Rosalía, Curros, Pondal, Cabanillas..., ten en Seoane un poeta singular. A Seoane interésalle a historia, o ser humano, os mitos, a súa patria, a paisaxe, e a súa obra constitúe unha proclama a prol do home (Seoane, X., 2010c: 160).

Con todo, queremos chamar a atención sobre o feito de que, partindo do prosaísmo que a caracteriza, a súa poesía funciona en modo equivalente ao das imaxes narradas, probabelmente, por ser esta unha canle axeitada para a expresión de xogos cromáticos, de retratos descritivos da paisaxe ou do ser humano... A súa forte achega visual desde a escrita poética, en parte debida ao feito de ser a obra poética dun pintor, supón unha fundamental coincidencia co carácter visual do muralismo.

En consecuencia, aínda sendo estes dous campos con especificidades concretas e diferentes entre si, partillan a grandes pinceladas moitas pretensións e obxectivos primordiais nas procuras creativas do autor. Á vez que, comparten importantes aspectos globais, tal o carácter visual.

Para irmos fechando esta parte do estudo, asentamos esa evidente interrelación de cada un dos xéneros cultivados por Seoane rescatando as palabras de Basilio Losada:

Por máis que en realidade, toda a obra de Seoane, a lírica, os grabados, as prosas, os murales, son en realidade manifestacións parciais, e íntimamente vencelladas, dunha persoalidade fascinante que amósase baixo unhas mesmas coordenadas sexa cal sexa os elementos formales ou a técnica que elixa (Losada, 1977: 24).

Nos apartados sucesivos percorrерemos de modo comparativo cada unha desas obras poéticas na tentativa de ofrecermos unha conexión máis concreta e específica. De aí que, presentemos de modo ilustrativo e sintetizador cada un dos poemarios acompañados do ítem ou característica fundamental que supón unha unión máis notoria co espazo mural. Desta maneira, mostramos como *Fardel de esiliado* responde de idéntica maneira que o muralismo

—aínda que con evidentes especificidades diferenciais— á temática da emigración, da paisaxe e do mar. Seremos partícipes do xeito en que *Na brétama*, *Sant-Iago* trae ao presente a esplendorosa e convulsa época medieval conversando coa súa recreación na arte mural. Presentamos o modo en que *As cicatrices* serve significativamente para asentar o raizame da identidade galega, como tamén se consegue coas creacións plásticas deste xénero. Repárase a maneira en que *A maior abundamento* se centra máis incisivamente na reflexividade da figura humana, nas preocupacións e problemas da poboación galega, ao cal aluden tacitamente as reflexivas olladas das figuras humanas galegas das súas obras muralísticas, a súa envolvente rixidez, o seu suxestivo inmovilismo. En conxunto, con estas catro obras poéticas mais os murais, vidreiras e tapices, o autor consolida sobre todo esa base para a procura da concienciación social.

### 1.1. *Fardel de esiliado*: os motivos relacionais, a emigración, a paisaxe e o mar

Seoane estréase oficialmente no eido da publicación poética no ano 1952 coa obra *Fardel de esiliado*, saída do prelo en Buenos Aires por vía de Edicións Ánxel Casal, con prólogo e ilustracións do propio autor. No entanto, xa tiña publicado con anterioridade algún poema solto de carácter político e social, como «A Alejandro Bóveda, fusilado», no diario *Crítica*, co pseudónimo Conrado Alén, asinado en Montevideo no mes de decembro do ano 1936.

Este libro co que Seoane se dá a coñecer na poesía recolle nove poemas, nos cales a emigración se sitúa como o núcleo temático fundamental. Posúe un marcado autobiografismo, en especial da man do poema inicial e final, «O pintor esiliado» e «Volta do vello emigrante», concedéndolle á obra carácter cíclico. Nos anos previos á súa publicación o autor estaba máis ligado á poesía mediante o seu traballo editorial. Revisando o seu epistolario, mantén un constante intercambio de material poético con Francisco Fernández del Riego, sobre todo entre os anos 1949 e 1951. Esta troca débese á necesidade de Fernández del Riego por conseguir obras dos autores galegos exiliados para a elaboración da súa antoloxía, á vez que deriva no interese de Seoane pola poesía feita en Galiza. Isto provoca nunha maior dedicación á poesía do autor, á lectura da lírica ou á autoformación neste eido, preparándose para dar a luz este seu primeiro poemario que acada unha boa acollida entre os críticos e escritores, tanto en Galiza, canto alén mar<sup>105</sup>.

---

<sup>105</sup>Francisco Luís Bernárdez achega unha referencia cordial sobre *Fardel de esiliado* nunha gaceta anónima que publica en *La Nación* no ano 1953. Fernández del Riego parabeniza a Seoane nunha carta (18-01-1952) eloxiando o valor singular do libro, o idioma impresionante e os valores poéticos loados por varios amigos deste

A obra está encabezada por tres citas: a inicial da autoría do poeta romántico inglés Percy Bysshe Shelley<sup>106</sup> e as outras dúas do escritor español Miguel de Unamuno<sup>107</sup>. Sinalan *grosso modo* a perseveranza da lembranza, da imaxinación dos feitos vividos a pesar do distanciamento e do paso do tempo. Son extractos acordes, lóxicamente, co motor fundamental que move Seoane á creación literaria e, en xeral, de todo o seu conxunto creativo, inclusive para a produción plástica<sup>108</sup>. En *Fardel de esiliado* a lembranza é a impulsora do poemario, isto é, a saudade e o afastamento de Galiza desde o exilio, tratándoa cun ton marcadamente socialrealista. No prefacio, «Adicatoria e crida», Seoane admite non ocultar a súa condición de pintor nos seus poemas, dado que tanto na pintura, canto na escrita, traballa arredor dun tema principal, a emigración –que se liga á temática seoaniana por excelencia, Galiza, co obxectivo fundamental de pór en valor a cultura do país:

Pol-a miña parte intentéi con estes poemas, de formas de propósito distintas, e onde creo que en ningún intre se agacha o pintor, desenrolar o tema dos emigrantes. Traballando encol dun tema como sempre o fixeron os artistas de total-as épocas e desexando continuar sendo, como fun deica agora pintando i escribindo, un peón máis, aínda que isolado no traballo, na laboura colectiva pol-o rexurdimento da cultura galega (Seoane, 1977b: 32).

Deste xeito, o autor reconece non só a contribución á cultura galega que leva a cabo desde a diáspora, por vía neste caso da poesía, ou desde os restantes ámbitos da escrita e da plástica, senón que, asemade, está a admitir a integración do seu traballo, o teor unitario polo que se rexe o seu quefacer artístico e literario, onde resultan de difícil distinción, alén das lóxicas diferenzas derivadas do específico *métier*, os resultados creativos como pintor e como escritor –elemento central, especialmente de carácter temático, en que, de feito, nos baseamos e partimos para este noso estudo interartístico. É máis, Seoane ten expresado de maneira moi similar esta pretensión a respecto do seu labor mural e da continuidade e liñaxe do seu traballo, na transmisión dos caracteres propios da poboación galega, conformando o *totum*

---

crítico. Así, dálle a coñecer noutra carta (12-02-1953) as apreciacións de Rodrigues Lapa: “Recebi há dias o livro de Luis Seoane, *Fardel de esiliado*. Os versos longos e estranhos dão-nos uma impressão de épica robustez, um pouco rude. Tem um acento profundamente original que nos prende. Traduz bem a amargura emigrante, dentro de um critério avançado e generoso. Sabe alguma coisa deste homem, deste inadaptado talentoso?” (Fernández del Riego, 1953: s/p).

<sup>106</sup>“É necesario maxinar aquilo que conoscemos” (P. B. Shelley).

<sup>107</sup>“Volveré con el cuerpo, porque con el alma sigo ahí” (Miguel de Unamuno: *De Fuenteventura a París*) e “Y gracias que a cada momento me sube mi infancia a flor de alma cantándome recuerdos” (Miguel de Unamuno: *Unamuno y Maragall. Epistolario*).

<sup>108</sup>Unha mostra disto correspóndese co libro *Figurando recuerdos* (1959), no cal Seoane desenvolve unha notoria defensa deste mesmo principio, ou sexa, da idea de expresar plasticamente os recordos que o artista posúe do seu país. O prólogo desta obra plástica confórmase como un auténtico alegato do sentimento expresado arredor da lembranza e do distanciamento a respecto da terra de orixe, motivación chave de *Fardel de esiliado*.

dos seus murais o que el designa como *nai galega*, seguindo a imaxe dos cruceiros ou a denominada *mater gallaeciae*, propia da civilización romana (Seoane, 1996i: 415). Nos dous casos móstrase o desexo do autor de reivindicar a súa achega a Galiza mediante a constante de plasmar a súa colectividade desde a emigración, tal poñen de relevo os murais, ou inclusive a vivencia da emigración do xeito en que a expresan, cun ton de marcada denuncia, os versos dos poemas de *Fardel de esiliado*.

No libro, a emigración correspóndese coa temática chave á cal están subordinados o tema da paisaxe e do mar. Son estes, tres elementos principais encadeados entre si, ou sexa, desde o tratamento da emigración de modo nuclear ambientase o asunto da paisaxe e o seu valor desde a perspectiva do emigrado. Dentro da paisaxe, o mar acada un significativo rol simbólico a respecto do contexto da emigración. Canto o traballo mural, prodúcese de forma máis relevante a converxencia destes tres motivos interpretándose a mesma simbiose relacional.

Para alén de coincidiren noutros asuntos de índole máis específica, focalizamos o noso estudo nestes tres elementos relacionais, dada a súa maior transcendencia.

Nas composicións de *Fardel de esiliado*, a emigración está tratada de xeito diversificado –desde diferentes épocas, perspectivas e aspectos– concibidas desde a denuncia e o ton testemuñal. Nalgúns casos súmase o uso da ironía, como método para advertir ou informar ao lector da lacra que supón a emigración da poboación galega para a nosa historia, como sucesos verídicos que non se deben esquecer, senón que pola contra se teñen de denunciar na procura de xustiza<sup>109</sup>. Pártase da base de que a constante desta temática na obra de Seoane vén determinada pola súa biografía. Precisamente, Seoane aporta co seu muralismo a súa contribución na emigración á cultura galega e a Galiza dun xeito moi especial, máis particular e incisivo que outras das súas achegas e producións de promoción cultural, mais non por isto menos importantes. Os seus murais non atinxen explicitamente o tema da emigración, mais si o seu sentido último, ou sexa, a finalidade pola cal a poboación galega e o seu país é representado nas construcións da capital arxentina: para conceder a importancia merecida á colectividade emigrada dentro do país de acollida, á vez que pór en valor as raíces e a orixe dos emigrados.

---

<sup>109</sup>Mostra da súa preocupación pola emigración, foi a creación da empresa xornalística *Galicia Emigrante* –escrita e radiada– e a súa activa colaboración, desde a súa condición de artista e promotor cultural, e innegábel compromiso coa colectividade emigrante de Buenos Aires. Elabora tamén múltiples obras con esta temática: no campo literario, alén de *Fardel de esiliado*, *Esquema de farsa* ou *A soldadeira*; no campo da plástica, os óleos *Emigrantes* (1952) (Fig. 13), *Emigrante* (1967) (Fig. 14), *Emigrante esperando* (1967) (Fig. 15), as ilustracións de *Fardel de esiliado*, debuxos do album *Carantoñas e outros debuxos* (1977) etc.

Os matices expostos, a respecto da maneira diferente en que o seu muralismo e *Fardel de esiliado* representan o tema da emigración ou do exilio, non supoñen un impedimento para afirmar o relacionamento e a transitividade nos diferentes espazos creativos, pois Seoane soubo usar intelixentemente as ferramentas acaídas para os facer explícitos, segundo as esixencias e especificidades de cada xénero e no relativo aos obxectivos que se propón acadar con cada un deles. O discurso máis claro para tratar a emigración desenvólvese nos poemas da obra literaria, coa intención didáctica de que o lector entenda o significado real da emigración e do exilio galego con todas as súas repercusións; en contraste coa perspicacia en que o conxunto dos seus murais evocan implicitamente este tema, co fin de que a grande masa que os observe se pregunte que fai o pobo galego reproducido nos murais de importantes edificios e institucións da capital arxentina e que, así inmediatamente cheguen á resposta da emigración galega neste lugar, permitindo en último termo que os emigrados galegos se sintan identificados.

Para continuarmos, apréciase en *Fardel de esiliado* a importancia da paisaxe para este creador, en sintonía coa relevancia que esta ten para os poetas. No derradeiro poema, «Volta do vello emigrante», reveláenos a lembranza da paisaxe no sentido de “instrumento” para a desconexión ou esquecemento por partedese vello emigrante correspondente co “eu poético”: “Nengunha faciana lembrara de home ou muller, senón soio a paisaxe que facíalle esquecer o xesto familiar desvariado”. A paisaxe acada a mesma transcendencia para o Seoane poeta que para o pintor ou muralista, como amosa o predominio do seu tratamentona case totalidade dos murais, vidreiras e tapices deste artista. Todo isto provoca que, nun nivel xeral, se recoñeza a paisaxe como o punto basilar de encontro entre o muralismo e a maior parte das composicións poéticas de *Fardel de esiliado*. Inclusive, desde un nivel máis concreto e xa no poema de apertura, «O pintor esiliado», a relación interartística elévase ao máximo grao no tocante a este motivo: tanto polo feito de se conter nos versos finais unha explicación aplicábel ou observábel nos murais, canto por se describir exhaustivamente nas dúas primeiras estrofas o cromatismo paisaxístico xerando múltiples coincidencias con varias obras muralísticas:

Ao pintar lembran seus ollos ensimesmados o ár  
gris da lonxana montaña  
o vento norte marmurador cór de aceiro, as for-  
mas das uces marteiradas, a braña,

as boullosas verdes carballeiras, os ríos, as lom-  
bas azures encostadas

sobor dunhas viciosas terras, ocre ou negras,  
decote traballadas.

O feito de reproducir a paisaxe nas súas obras murais permítelle a Seoane utilizar e pór en valor unha amálgama de cores fortes, vivas e populares das que tanto gosta. Nos murais a cor serve como alusión á natureza e coincide a grandes trazos coas mencionadas nese primeiro poema: o verde, o azul, o ocre ou amarelo e o gris. No muralismo acrecéntase algunha outra como o vermello ou o malva, empregadas diversificadamente nun xogo de tonalidades e matices. O verde correspóndese coa cor predominante por excelencia conformándose no senso de emblema da natureza galega, tanto neses poemas canto na maior parte dos murais, vidreiras e tapices. A connotación do verde neste sentido únese á idea de ser Galiza unha terra farturenta ou produtiva, latente nalgunhas desas creacións poéticas, simbolizada nalgunhas producións muralísticas por medio da exuberancia arbórea.

De maneira particular na súa obra muralística reproduce a figura humana rodeada de cores, formas e trazos aludindo a natureza, amosando a relación directa entre natureza e ser humano. Seguindo a ilustrativa explicación do pintor Antón Patiño, esta integración da figura na paisaxe cobra a potencia dun tótem, a xeito de emblema panteísta, no que corpo e natureza paisaxística se fusionan ao se compenetrar, propiciando a mestura *home-humus* (Patiño, 2010d: 145). En consecuencia, ese tratamento muralístico enlázanse significativamente co referido poema «O pintor esiliado», que parte da descrición paisaxística para, a seguir, presentar a colectividade popular galega que a habita e a traballa.

Con todo, neste eido plástico, Seoane representa a natureza doutras maneiras: aludindo o aspecto paisaxístico mediante a utilización de elementos illados como indicadores dun contexto natural; evocando a paisaxe de Galiza mediante o elemento cromático nas obras de tendencia abstracta, recorrendo ás mesmas cores que as reflectidas nos poemas e/ou engadindo os mencionados malva ou vermello. Ao mesmo tempo, recrea a modo de motivo autónomo en distintas vidreiras e murais, quer dicir, unicamente co uso da cor e das liñas, prescindindo da figuración. Crea así magníficas obras de arte cargadas dunha variada riqueza cromática, dinamismo e vivacidade. Estas composicións son as que expresan máis fielmente a idea da natureza galega que o artista quere comunicar: unha paisaxe viva e plural, unha xoia cromática para os ollos do pintor. Xera unha paisaxe psíquica, segundo as relevantes consideracións de Patiño, mediante a cal fica unha radiografía cromática da paisaxe, na que “agroman as liñas de forza case como un ideograma cen: os vectores de enerxía como na sintaxe pictórica do Klee do Bahaús. Unha paisaxe abstracta feita das liñas de enerxía e do magnetismo da cor” (Patiño, 2010d: 143). A cor é fronteira, a liña vieiro ou percorrido

perceptivo; as masas de cores constrúen, “mentres a liña, o trazo superposto, vai imprimir dinamismo” e así simboliza tempo, ritmo, viaxe, xerando o carácter dinámico da *superficie*, producindo por tanto unha visión da paisaxe que recolle a pluralidade de ritmos do mundo exterior (Patiño, 2010d: 144). As cores escollidas nesta tipoloxía de murais coinciden, como coherentemente cabe esperar, coas tratadas no elenco dos seus murais e versadas no poema «O pintor esilado».

En xeral, estas composicións poéticas conflúen coa produción muralística na transmisión da paisaxe como unha auténtica entidade, dotada dunha caracterizadora singularidade na que a cor desempeña un rol primordial, coa que o poeta-pintor pon de relevo o seu verdadeiro valor, no sentido en que se sintetiza na composición inicial do libro. O encontro mesmo asume o asunto das paisaxes foráneas –recreadas no mural *Homenaje a Guaman Poma de Ayala* (M. 25)–, contrastadas coa natureza galega. Agora ben, partindo sobre todo do carácter autobiográfico dos poemas e da interpretación bio-bibliográfica, no tocante aos murais, pálpase o aspecto máis intimista que lle serve a Seoane como verdadeira influencia á hora de lembrar e evocar o paisaxismo de Galiza: Arca. Esta súa aldea natal deixa “unha fonda pegada primeiro no neno, despois no adolescente, que marcará profundamente a súa maneira de entender a vida e fecundará a temática da súa obra plástica” (Díaz, 2010: 28)<sup>110</sup>.

No muralismo e nos poemas de *Fardel de esiliado*, encontramos a dobre faciana caracterizadora da paisaxe galega, a natureza terrestre e a mariña. Se nos centramos no tema do mar, observamos como este se corresponde cun motivo independente respecto da paisaxe costeira, cun marcado valor simbólico nos poemas de *Fardel de esiliado*. Na composición que fecha o libro, «Volta do vello emigrante», destácase o sentimentalismo do desexo que sente o “eu poético” por voltar a ollar o mar de Galiza, isto é, as saudades por observar o cambiante mar galego. Connótase así a especial significación e simbolismo que posúe o mar para os galegos emigrados, á vez que, se resalta o papel fundamental como parte caracterizadora do país. Certamente, Seoane expresa este sentido na súa vidreira *Paisaxe de Galiza* [s. t.] (V. 6).

---

<sup>110</sup>En Arca é onde o autor entra en contacto coa natureza, co mundo labrego, coas tradicións e cos costumes rurais. Toda a súa obra, quer do ámbito da escrita, quer do campo da plástica, está imbuída das súas experiencias vitais nesta aldea e das imaxes que garda na súa memoria arredor dese contexto natural; pois el propio recoñece a importancia de Arca para a configuración do seu imaxinario, tal e como se pode comprobar no prólogo do seu álbum *Oito testas e dez paisaxes* (1973).

Observamos diversas ideas arredor deste asunto ao conectarmos as creacións muralísticas e os poemas nos que se recrea o ambiente mariño. Referímonos significativamente aos textos poéticos «Dende o Highland Princess», «Ramón Cernadas», «Cantiga aos emigrantes», «Building castles in Spain», «Emigrantes nunha data calquera», «Volta do vello emigrante». Considérase, por unha banda, o mar como un medio de vida para a sociedade galega, noción reflectida en *Barcas y pescadores* (M. 1), *As barcas/Escena mariñeira na nocturnidade* [s. t.] (M. 7), *Las pescadoras* (M. 23), *Mariscadoras* (M. 41), así como no proxecto *Peixeiras e barcas* [s. t.] (P. 38). Por outra banda, o mar sitúase como espazo, ben sexa de trámite, ben de distanciamento, á emigración alén mar nas Américas. Nas creacións de Seoane sempre está presente esta interpretación relativa á emigración, ora implicitamente nos seus murais, ora explicitamente no seus poemas. O mar lígase á saudade mais tamén á tristeza ou dramatismo arredor do tema do desterro e da emigración.

Nun e noutro xénero, o mar suxire a relevancia que acada para a poboación galega –máis fondamente en calidade de navegante e pescadora– e para este artista no sentido de motivo que garda múltiples posibilidades evocativas no eido creativo, especialmente, para a colectividade da emigración na cal el se insire. Estreitamente vinculado con este asunto encontramos o motivo da barca a través do cal se establece unha complementariedade entre os murais e os poemas arredor dos dous sentidos que se pretenden evocar: quer a barca atribuída a fins de pesca, quer relativa á apesurada navegación cara a emigración, connotando a idea de debilidade humana.

En resumo, repárase unha fértil relación entre a poesía de *Fardel de esiliado* e os murais, principalmente a través dos paralelismos neses tres eixos temáticos fundamentais: a emigración, a paisaxe e o mar. Estes, á súa vez, aproximaríannos a unha multitude de motivos que fortalecen o vínculo. Seoane asume no propio prólogo a integración e o sentido de confluencia, coincidencia e unidade polo que se rexe o seu quefacer artístico, o seu traballo na plástica e na literatura. Advírtenos que resulta inseparábel o seu labor de pintor e de escritor, na medida en que o leva á práctica cunha emotividade notoria no poema «O pintor esiliado» e en «Volta do vello emigrante», revelándonos poeticamente os pensamentos que orixinan a súa produción pictórica e, por extensión, aplicábeis ao seu labor na arte mural.



1.2. *Na brétema, Sant-Iago* e o medievo. O poema «Desterrados» e o mural *Escenas campesinas*: modelo de converxencia directa

*O que quixen facer, dicíalle [ao grande pintor Maside],  
é transfigurar as miñas lembranzas composteláns en  
algo que non tivese presente, o que foi meu presente e  
que garda a memoria.*

1956 / Buenos Aires

[Luís Seoane, «Limiar», *Na brétema, Sant-Iago*,  
(fragmento)].

No máis bretemoso das lembranzas, da memoria e da historia, mesturado co máis difuso produto da imaxinación de Seoane, albíscase a cidade compostelá na súa segunda creación poética *Na brétema, Sant-Iago*, composta por un total de vinte e dous poemas. Publícaa en Buenos Aires no ano 1956 na súa editorial Botella al mar, coidadosamente ilustrada con gravados propios. Esta obra orixínase, por unha banda, do observado ou extraído das súas vivencias na mocidade en Santiago de Compostela na que, acompañado polo pintor e amigo Carlos Maside, ao que se refire no limiar –tal recollemos na cita inicial–, apreciaba a esencia dese contexto artístico urbano e das súas xentes para logo debuxalo<sup>111</sup>. Por outra banda, este libro nace da procura imaxinativa da Idade Media, non só como raizame do conxunto urbano-artístico de Santiago de Compostela, senón que, sobre todo, por ser esta a etapa de máximo esplendor cultural para Galiza.

O noso artista, fortemente interesado polo medievo, atraído polo pasado de auténtico apoxeo da capital galega, recrea o ambiente compostelán medieval a través dunha perspectiva que combina tinturas de esvaecidos matices lendarios ou idealizados con pormenorizados detalles descritivos, alén de contextuais. O poeta agasállanos cun percorrido por distintos lugares da cidade. *Na brétema, Sant-Iago* confórmase por unha especie de poemas-retrato ou poemas-estampa, nos que se combinan personaxes recoñecidos con outros anónimos propios dese período. Son personaxes aos que este autor recorre noutras moitas creacións do ámbito literario e plástico, establecendo así aproximacións interartísticas no relativo á súa representación. Neste senso, parafraseando as palabras de Francine Sucarrat, Luís Seoane sente unha profunda atracción pola Idade Media porque é a época máis brillante de Galiza aínda politicamente independente. A primeira gran eclosión artística e literaria na península ten lugar en Galiza e na lingua galega. Alén disto, é unha “idade misteriosa, brutal, chea dun

---

<sup>111</sup>Na maneira en que xa o indicamos nos capítulos introdutorios desta Tese, recordamos que Seoane asistía os xoves co seu admirado Carlos Maside á feira compostelá de Santa Susana, onde debuxaban “a realidade viva de Galiza” da multitude campesiña e popular, así como o Pórtico das Pratarías, no cal se mestura o mundo das vangardas coa tradición, a realidade coa arte; ao que hai que sumar o Pórtico da Gloria ou os paseos pola Ferradura.

encanto fabuloso”, segundo expresa o propio Seoane e recolle esta investigadora dunha entrevista realizada ao autor en outubro do ano 1973. Resulta un momento brutal polas loitas da nobreza e as que supón unha Igrexa todopoderosa; misteriosa, como o son todas as épocas de mudanzas, cheas de contrastes, e pouco coñecida pola insuficiencia de documentos escritos. O misterio acrecenta, sen dúbida algunha, o encanto desa época. Seoane traduce os contrastes a través dos seus personaxes: brillantes artesáns e humildes traballadores, fermosa raíña e mendigos farrapentos e famentos (Seoane, 1977b: 21-22).

Non obstante, para alén de se tratar a temática e o espazo temporal medieval de maneira nuclear, descubrimos unha temporalidade actual a respecto do poeta na primeira e nas dúas últimas composicións –concedéndolle unha estrutura circular ao libro. Estes textos configúranse baixo un carácter autobiográfico cun ton civil algo máis leve en relación a *Fardel de esiliado*. A combinación da temática medieval coa temática actual sitúase a modo dunha fusión próxima á realizada na peza *A soldadeira*, mais tamén nos lembra á que se pode interpretar no mural *Músicos y labradores* (M. 11). Esta fusión responde á necesidade da relación dialéctica entre pasado e presente, xira arredor do propósito autorial de facer un chamamento á concienciación desde os problemas máis actuais: concretamente, arredor do asunto do desterro causado pola Guerra do 36, enlazando eses feitos coa etapa gloriosa para Galiza, o vigoroso e dinámico medieval<sup>112</sup>.

A temática medieval acada un rol relevante nos murais, aínda que non maioritario. Os murais xa “descontextualizados” en relación coa localización espacial ou temporal dos poemas, focalízanse na figura humana, dun xeito próximo á presentación que deles se leva a cabo nesas composicións poéticas. Se ben nos murais a adscrición desa época se consegue a través da caracterización da figura humana trazada con vestimentas específicas –ben sexan de tipo habitual, ben de combate– e acompañada de elementos propios do medieval –como son algúns instrumentos musicais–, non existe ese completo abano de personaxes que se achega en *Na brétima*, *Sant-Iago*, obviando o tratamento dos de teor máis marxinal e histórico. Aínda que cunha visión máis reducida da temática medieval en contraste con este segundo libro, o muralismo mostra a Idade Media dun xeito suficientemente óptimo para acadar unha

---

<sup>112</sup>No primeiro poema, «Desterrados», móstrase a realidade do artista muralista desterrado manifestando o sentir común dos exiliados. O penúltimo texto, «Oración do artista que volta», reflicte a expresión dos sentimentos do regresado artista exiliado ante a evocación do Mestre Mateo. No último, «Cabo», establécese unha retrospección arredor do suceso máis cruento para o país, a Guerra do 36, causante dese exilio. Co tema destes tres poemas trázase unha ponte co poemario anterior, *Fardel de esiliado*. En concreto, con «Oración do artista que volta» gárdase un forte vínculo co texto de apertura e co de feche dese primeiro libro, «O pintor esiliado» e «Volta do vello emigrante», polo feito de se centraren expresamente na emigración ou exilio personificada por vía do artista.

idea xeral e variada: a través dos murais *Los músicos* (M. 2), *Jinetes* (M. 24), *Figuras medievales* (M. 38), *Caballeros medievales* (M. 42), *Figuras femeninas* (M. 43) e o proxecto *Escena parateatral* (P. 35). Porén, a pesar do arriscado que pode resultar designar de recreación medieval algún outro mural, temos de ter en conta a conexión innegábel do medievo coas tres figuras femininas de *Músicos y labradores* (M. 11) que sentadas tocan un instrumento posibelmente medieval. Neste sentido, cabe considerar esa probabilidade a respecto de *Figuras* (1954) (M. 3), que non semellando aparentemente de contexto medieval, vincúlase cuns relatos que si o son de *Tres hojas de ruda y un ajo verde*: «Andrés el ermitaño» e «Juan el marinero».

Ademais, no pequeno grupo de tapices ambientados nesta etapa rexístranse algúns centrados en sucesos históricos destacábeis como a loita irmandiña –*Batalla dos irmandiños* (T. 9)–, outros dedicados a figuras recoñecidas –nomeadamente os tapices *Pedro Madruga e o bispo de Tui* (T. 4), *O bispo Pedro de Monís* (T. 6) ou *San Ero de Armenteira* (T. 5), adscrito ao mundo lendario. Con este último tapiz, de grande fermosura, mantense un encontro total co limiar da obra por se referir metaforicamente como similar do exiliado «A Lenda de San Ero de Armenteira»<sup>113</sup>, cuxo monxe protagonista ficou encantado no bosque escoitando o canto do paxaro e cando tornou, xa non existía nada do que lembraba, todo tiña mudado, tampouco el era lembrado. No prólogo, a través da alusión a este mito medieval, facilítase a comprensión do simbolismo do paxaro –tamén representado no tapiz acompañando ao cenobita. É así que ese texto previo serve para entendermos o significado que adquire o paxaro nas obras de Seoane, para descubriremos os usos artísticos e literarios que fai del mais da súa simboloxía: o paxaro como alegoría da liberdade humana, expresándose implicitamente a arela do ser humano por posuír a liberdade do paxaro, de aí que acade o estatus de “ideal político e social”, ao carón da serea, plasmada no mural *Figuras* (1954) (M. 3). Á súa vez, no poema «Cabo» o paxaro preséntase como emblema de liberdade xunto co mar, ao se reiterar ao final de cada estrofa: “Eran soio ceibes a mar e os paxáros”. Simultaneamente, este valor apréciase nos murais *Figura con pájaro* (M. 16), *Homenaje a Guamán Poma de Ayala* (M. 25), nos proxectos *Muller con paxaro* [s. t.] (P. 37) e *Mulleres sentadas con paxaro* [s. t.] (P. 37), significativamente no proxecto *Figuras da man* [s. t.] (P. 31), mais tamén no tapiz *Paxaro amarelo* (T. 19) ao se focalizar neste asunto.

<sup>113</sup>A lenda de San Ero de Armenteira foi narrada por Afonso X na cantiga nº 103, «O monxe e a paxariña», das *Cantigas de Santa María*. O abade San Ero, fundador no século XII dun mosteiro dedicado a Santa María no monte de Castrove, actual mosteiro de Armenteira, rogáballe constantemente á virxe para que lle concedese coñecer o paraíso. Un día cando paseaba polas fragas próximas ao mosteiro fica encantado co canto dun paxaro. Así, nese estado idílico, pasa trescentos anos até que esperta e, ao se decatarse do milagre, morre aos pés dos impresionados frades que coñecían a súa historia polos libros do cenobio.

Como acabamos de percibir, na súa globalidade a abordaxe interartística de *Na brétima, Sant-Iago* axuda moi especialmente a pór o foco de atención nas obras muralísticas de tema medieval, facilitando unha maior comprensión destas mediante as evocacións poéticas. Á maneira de mostra, esta análise relacional serve para darnos luz ao simbolismo da vela no mural *Los músicos* (M. 2) por medio da lectura interpretativa dos poemas «Bernardo o físico», «A meiga belida» ou «A peste». En conxunto, chegamos á dualidade interpretativa da vela cun valor místico ligado á pregaria mais tamén como símbolo do saber, no sentido do inicio tenue das investigacións no campo do saber, do coñecemento, producidas no medievo; moitas cuestionadas e censuradas polo poder eclesiástico. Así, revendo o mural *Los músicos* (M. 2) baixo esta perspectiva interpretativa, para alén de mostrar as habilidades artísticas da época, manifestaría a través do simbolismo o momento convulso que caracteriza o medievo, especialmente provocado polo papel da Igrexa na sociedade: as torturas, a persecución da razón, do saber... Tendo en conta esta interpretación, sumárase a idea das súplicas a Deus ante os males epidémicos, por exemplo; medida discutíbel, inoperante, potenciada polo poder eclesiástico e polo aferro do pobo á relixión, en contraste coas medidas máis necesarias e efectivas de teor científico –mensaxe tácita no libro, en poemas como «A peste».

Así prodúcese unha complementariedade entre as creacións muralísticas e as poéticas, para comprendermos o significado de certos motivos no panorama creativo seoaniano, coa Idade Media como tema principal. Esa lectura comparativa sérvenos para determinarmos posíbeis inspiracións dunhas creacións con outras: tanto das muralísticas para os poemas, canto dos poemas para as muralísticas; inclusive dos poemas para outras obras literarias, ou viceversa. Sobre todo, observamos de maneira conxunta o período medieval como unha etapa contraditoriamente fermosa e convulsa, ao mesmo tempo.

Baixo o noso interese concreto, subliñamos o máximo encontro interartístico producido por medio do poema «Desterrados». Este texto acada unha relevancia fulcral na determinación da reciprocidade da relación co muralismo. Repárese particularmente en tres partes cruciais da composición que demostran este enlace ao se atribuíren expresamente á súa arte mural: a primeira mais a última estrofa; no medio do poema, os dous versos nos que se explica “Atópome rubido a un andaime agardando o futuro/ envolto no pó da obra, a cal e a area”. Seoane describe as súas propias reflexións cando, subido na estada, está a executar unha obra mural. Sabemos pola data e lugar de localización coa que asina ao final do poema que se trata do coñecido como *Escenas campesinas* (M. 4) situado no edificio do Banco de la Provincia de San Juan. Asíntase, en consecuencia, unha relación recíproca entre o elemento

literario e o elemento plástico. Dito doutra forma, susténtase unha forte complementariedade do produto poético coa creación mural. Para entendermos o mural resulta óptimo lermos esta composición, coa finalidade de comprendermos as meditacións do propio Seoane ao concibir e efectuar sobre a parede esa obra plástica. Simultaneamente, para captarmos as cavilacións do poema arredor dos sentimentos que promoven a súa creación muralística parécenos axeitado visualizarmos o mural, co propósito de vermos nel a esencia galega, campesiña, que os define, a este ao igual que a case totalidade das súas producións. O poeta describe nos primeiros versos as figuras dos murais caracterizándoas coa calidade de laboriosas, limitadas, agardando pobres; dun xeito fidedigno á realidade. As súas obras no muro son exactamente así, perfiladas polo estatismo, semellando agardar. Nelas represéntase o pobo galego, baixo unha aparencia humilde, sinxela.

No poema predomina o pictórico, en pura lóxica coa complementariedade establecida co seu traballo muralístico. Obsérvase a importancia da cor, a descrición de figuras, escenas e paisaxe, refírese a función comunicativa da arte... Está presente a idea da permanencia do tempo, no sentido dunha ferramenta indestrutíbel, valiosa por iso para os desterrados. Eles pertencen ao tempo, á vez que o tempo lles pertence, do mesmo xeito que lles pertence “o soño, o traballo, a morte”. Xustamente, estes tres elementos considéranse chave na produción mural do autor. Todos os traballos muralísticos responden ao soño creador deste artista; esas producións son unha testemuña fulcral do seu traballo artístico, ao tempo que son unha homenaxe ao esforzo laborioso da poboación galega; o conxunto da súa obra, moi especialmente a mural, é a pegada que pretende deixar o artista despois da morte.

A título de mención, resúmese ese *modus operandi* dun xeito similar noutros poemas do libro ao se manifestar unha aproximación ou identificación do propio autor cun artista do medievo. Referímonos especificamente á composición «Autorretrato 1255», en que se traza unha íntima conexión coa arte mural seoaniana, «O miniador» ou «Oración do artista que volta», onde a ligazón resulta máis conceptual. Así, este tipo de poemas, ao igual que «Desterrados», consolídanse como un material básico no que se recollen, desde a poesía, os trazos e inquedanzas principais do seu quefacer mural.

En particular, detéctase unha relación moi variada entre os poemas de *Na brétema*, *Sant-Iago* e o cultivo muralístico de Seoane. Con certeza, estamos ante o libro poético de Seoane de maior conexión con este xénero plástico. Principalmente, polo feito de ser esta unha poesía que ten moito de artística, de pictórica, ao predominar a plasticidade, a relevancia da cor, o retrato dos personaxes, a superposición de escenas, ao tender unha man con distintas creacións do eido da plástica, e un longo etcétera.

### 1.3. *As cicatrices*: o raizame identitario galego

Tras un proceso de elaboración prolongado, *As cicatrices* sae do prelo no ano 1959 no seo da editorial Citania de Buenos Aires, creada tamén polo propio autor<sup>114</sup>. Esta obra, ilustrada con xilografías de Seoane, está composta por catorce poemas. Encabezada por un texto poético a modo de dedicatoria, «Adicatoria», estrutúrase a seguir en dúas partes diferenciais: «Os torques» e «As cicatrices». O primeiro bloque, máis curto, confórmano tres poemas e o segundo, máis longo, constitúeno dez textos.

O poema introdutorio está dedicado expresamente a Galiza, dun xeito similar a súa obra mural é concibida como unha homenaxe ou recoñecemento ao país, ao pobo galego. Ao igual que este xénero plástico, «Adicatoria» condensa a esencia popular colectiva que moverá o conxunto do libro. En concreto, céntranse na fráxil, observadora e soñadora figura do neno para presentar a problemática da emigración galega, evocando as raíces populares e a sabedoría mediante a imaxe da “vella bisavoa”, fixándose nas conversas do campesiñado á maneira de estampa popular. O asunto da charla no poema xira entorno á arela do desexado regreso dos familiares emigrados, veciñanza ou persoas próximas. Ao mesmo tempo, a conversa ocupa un espazo relevante no ámbito muralístico, plasmada cun ton dinámico e ledó mediante as imaxes dos labregos, tanto de maneira explícita canto de xeito máis implícito ou suxestivo: preséntase dun modo diversificado mediante distintas escenas no mural *El libro de Ruth* (M. 9), tan variado como nos proxectos de *Escenas de feria* (P. 29); tamén se evocaría, pola disposición dos personaxes, nos murais *Escenas campesinas* (M. 4), *Músicos y labradores* (M. 11), *Figuras en reposo* e *Campesinas trabajando* (M. 26), *Mulleres traballando o campo* [s. t.] (M. 47) –integrado na obra *Estampa popular galega* (M. 47)– etc. Resulta interpretábel a conversa nos proxectos *Figuras da man* [s. t.] (P. 31), mediante esas

---

<sup>114</sup>O proceso de creación deste libro poético foi un tanto lento, na maneira en que se comproba no intercambio epistolar de Seoane con Francisco Fernández del Riego. Xa no ano 1954 Seoane informa a Fernández del Riego (22-04-1954) do seu traballo na finalización dun libro duns doce poemas que probablemente chamaría *As cicatrices* (Seoane, 1954a: s/p). A súa publicación demórase até o ano 1959. Parte diso débese á derivación dalgúns deses poemas na obra *Na brétema, Sant-Iago*. A este respecto, no ano 1955 comunícalle por vía epistolar (16-05-1955) “también tengo casi terminado otro libro de poemas gallegos. Un libro que se dividirá en dos: *As cicatrices* y *Santiago*, (...)” (Seoane, 1955: s/p). Nunha carta do mes de setembro dese mesmo ano (03-09-55), dílle ter case finalizado o que hoxe coñecemos por *Na brétema, Sant-Iago*, independente dos poemas que publicará uns anos despois baixo *As cicatrices*: “Aparte de este libro me quedan para otro futuro los anteriores poemas, algunos de los cuales creo que te leí en ésta y que titularé *As cicatrices*. El de ahora no sé como titularlo, quizá simplemente *Poemas de Sant-Iago*” (Seoane, 1955b: s/p). Noutro escrito epistolar (08-10-1958), Seoane confírmalle que nos meses de xaneiro ou febreiro de 1959 sairá do prelo unha outra obra de teatro súa, *El irlandés astrólogo* e, por fin, aproximadamente por esa data o libríño de poemas *As cicatrices* (Seoane, 1958: s/p).

persoas collidas da man, *Escena dunha relación amorosa* [s. t.] (P. 36) ou *Mulleres e paisaxe* [s. t.] (P. 33).

Na súa totalidade e seguindo as palabras de Antón Patiño, configúrase unha especie de cadro composto por seres a falar: coma no solemne ritual campesiño das feiras que tanto impresionaran de cativo a Seoane. Aquel cerimonial que amosaba a forza dun vector antropolóxico. Unha sorte de gravitación que ía reflectir na súa pintura, e nos seus gravados –onde fixo falar a madeira– (Patiño, 2010a: 66). Por conseguinte, o interese do tratamento da dinámica conversacional, para este texto poético e para o muralismo, radica en que formaliza a idea de comuna, de colectividade en todos os sentidos posíbeis da sociedade popular galega, trazando a idea de grupo dun xeito pleno.

Partindo desa singularización esencial das xentes do país a modo de leda estampa ou de *descriptio* fidedigna e ilustrativa, introdúcense os dous bloques sucesivos en que se divide a obra *As cicatrices*, os cales configuran o raizame identitario galego especialmente caracterizador deste libro. Adiantamos que, este elemento promove o diálogo do poemario co traballo muralístico, por ser claramente perceptíbel, propio e particular deste campo artístico.

Na primeira parte, «Os torques», créase de xeito épico a cultura castrexa como singularidade de Galiza, seguíndose a mesma tendencia que *Na brétima*, *Sant-Iago* a respecto do medievo, coa finalidade de lle mostrar ao lector unha época diferencial, de especial esplendor. Porén desta vez, retrocédese aínda máis no tempo, practicando unha retrospección á etapa histórica anterior do mundo castrexo e do celtismo, viaxando ás orixes da nosa cultura. Introdúcese, de novo, a dialéctica pasado-presente, ao se contemplar no segundo bloque a Galiza do século XX. Retómase aí o ton civil e de denuncia de *Fardel de esiliado* para realizar un chamamento á concienciación e á loita social contra as inxustizas, cun ton moito máis combativo. Desta vez, a denuncia non se fixa en ningún episodio concreto, senón que fala en voz da colectividade<sup>115</sup>, céntrase na propia Galiza case como un ente personificado, focalízase na represión padecida, na lacra da emigración.

Nos murais de Seoane resulta minoritaria a recreación castrexa ou celta. Non obstante, de nos referirmos ao ambiente recreado, encadraríase nese momento o mural *Los cazadores* (M. 18) e o proxecto *Figuras humanas sentadas* [s. t.] (P. 41), que acadan trazos dun período anterior ao medievo. Nasas composicións impera a rusticidade, a sinxeleza, o primario, propio dunha época aínda temperá, onde a subsistencia na natureza resulta esencial, mais na que se inicia unha exploración e inicio artesá tamén fundamental co tratamento do ferro, por

---

<sup>115</sup>Fronte a individualización dos problemas do pobo galego en personaxes concretos asumida nas creacións poéticas anteriores, *Fardel de esiliado* e *Na brétima*, *Sant-Iago*.

exemplo. Canto a obra *Figuras* (1954) (M. 3) temos afirmado a súa ambientación medieval e a súa relación con certos relatos do libro *Tres hojas de ruda y un ajo verde*. Porén, de nos fixarmos no personaxe masculino, resulta innegábel a súa aparencia primitiva, sobre todo pola súa nudez, a cal recorda a unha etapa moi inicial mesmo prehistórica. Á súa vez, ao pormos o foco de atención no título, *Mater gallaeciae* (M. 19) poderíase encadrar a unha época moi temperá, de uso do latín. Esta denominación establece unha ponte coa tradición do pobo galego, concretamente, do papel fundamental da muller galega ao longo da historia<sup>116</sup>. Con todo, esas nais de Galiza adquiren unha adscrición temporal aberta, quer dicir, tanto alusivas á idade antiga ou a calquera outra época, canto ao período máis actual relativo á contemporaneidade do autor. Por último, cómpre salientar no tocante á ambientación castrexa, a íntima relación co mural *Rodas e ondas* [s. t.] (M. 17) no tocante ao polivalente motivo das rodas, que nunha das varias interpretacións posíbeis, nos remitirían aos trísceles máis primitivos do período castrexo, suxerindo o raizame ancestral do pobo galego.

As tres producións poéticas do primeiro bloque manteñen un peculiar paralelismo co muralismo<sup>117</sup>. Estamos ante unha aproximación esperábel concretada mediante motivos de rango guerreiro, de tipo paisaxístico, do asunto da barca no tocante á poboación galega no devir dos tempos, na expresión de concepcións artísticas coincidentes co xeito en que o propio Seoane concibe o seu traballo muralístico –mediante a propia identificación con artistas ou artesáns da época antiga– etc. Porén, ese achegamento resulta máis interesante a respecto do tema nuclear, a etapa castrexa/celta. Esta reflíctese no sentido de raíz socio-cultural primixenia, deixando constancia da base ancestral para o noso pobo, da súa cultura, da súa lingua. Neste libro poético e no seu labor muralístico, intégrase como unha temática case anecdótica ou lateral de a compararmos co conxunto das súas obra. Mais o seu tratamento corrobora a presentación dunha idea completa de Galiza en todos os niveis

---

<sup>116</sup>Conforme apunta sagazmente Antón Patiño, con Seoane facemos unha viaxe que vai da modernidade cara as orixes máis remotas: nunha retrovisión mítica que chega mesmo á prehistoria. Se cadra teríamos que falar no seu caso de *intrahistoria*. Unha visión moi persoal, case animista das formas arcaicas. Un sentimento mítico. Este estudoso continúa constatando que, esa viaxe deste noso artista cara os tempos antigos, alén do medievo, chega ata as insculturas prehistóricas. Considerando que, a capacidade de síntese de Seoane amosa a súa intelixencia creadora. A súa capacidade para se dirixir ao esencial. Á emoción que chega ao esqueleto conceptual. Amosando a intrahistoria das formas (Patiño, 2010f: 162-163).

<sup>117</sup>A modo de aclaración, parécenos interesante sinalar que no final do primeiro poema, «A diadema de Ribadeo», recórrese á dialéctica coa actualidade por medio da mención aos desterrados, o cal coincide coa constante do seu tratamento nas súas dúas obras poéticas anteriores. Neste sentido, facémonos eco do comentario da profesora Helena González ao advertir que curiosamente na edición da autoría de Basilio Losada faltan os versos 15-17, que si se contemplan na realizada por Beatriz Eiroa e Concepción Moure, “dous versos importantes nos que de xeito expreso hai unha relación inmediata entre pasado e presente: ¡Que loitas semellantes aquelas as silandeiras,/ desiguaes,/ dos eisilados!” (González, 1994: 135).



posíbeis, integrando a dinámica dialéctica a respecto do momento máis actual recreado en *As cicatrices* e na súa obra mural.

Na segunda parte do libro, titulada igual que o conxunto da obra, refírese a fenda ou as marcas producidas en Galiza e na súa poboación coa lacra da emigración, coa represión social e as irreparábeis mortes ou torturas na guerra civil e posguerra, coa amarga fuxida ao desterro. Son as cicatrices que permanecen no autor, nos galegos, provocadas nun tempo pasado mais que nunca se poderán borrar, sempre ficarán aí lembrando a tristeza, a ofensa padecida polo pobo. Os dez poemas, desde unha voz colectiva, desembocan nun chamamento á concienciación social e á liberdade popular. Son, por tanto, estas cicatrices parte da Historia da nosa sociedade, as marcas que permanecerán no sentir social.

En paralelo, o muralismo deste artista tamén representa o conxunto de Galiza, a colectividade galega, cun fin claramente didáctico, de intervención social inmediata. As creacións muralísticas de Seoane están a sinalar a emigración galega dunha forma insinuante, viva, aínda que estática, monumental. De maneira excepcional, testemúñase unha obra mural onde ten cabida a representación da opresión causada pola Guerra do 36. Correspóndese esta co tapiz *O caído* (T. 13) que individualiza os asasinatos ou vítimas da Guerra e/ou do posterior réxime franquista. Malia o seu teor dramático, nesta representación non se perde tampouco ese ar insinuante. Ao mesmo tempo, o carácter místico, o simbolismo estraño e a idea opresora/torturadora perfilada no mural *Los músicos* (M. 2), enlázase intimamente co poema «Consinias» a respecto da roda de tortura ou de martirio. Na súa totalidade e en contraste coa arte mural seoaniana, os poemas mostran a rabia encarnizada, contida, coas grandes problemáticas ás que se veu sumida o país, de maneira directa, explicativa, fortemente crítica.

Ao mesmo tempo e de maneira destacábel, prodúcese unha estreita ligazón entre esta segunda parte do poemario e o proxecto *Figuras da man* [s. t.] (P. 31), ao se insistir na concienciación social e na necesidade da irmandade popular.

Por tanto, estamos ante un vínculo interartístico que, malia presentar múltiples coincidencias, dá cabida a diversos contrastes complementarios na lectura/compreensión da obra poética *As cicatrices* e a arte mural deste autor. Ante todo, este encontro fortalece a idea do raizame identitario galego. Axuda a expresar as características diferenciais do pobo galego, as súas raíces e ancestrais orixes. Sintetiza o xeito resistente e maxestoso de enfrontar as lacras padecidas obedecendo á unión social/popular.

#### 1.4. *A maior abundamento*: a reflexividade da figura humana, preocupacións e problemática da poboación galega

Seoane publica no ano 1972 o seu último libro poético, *A maior abundamento*, na editorial, de creación propia, Cuco-Rei da Coruña. Inicialmente esta obra estaba constituída por seis poemas de extensión longa. En oposición aos poemarios anteriores, non presenta unha estrutura tan artellada e cohesionada, senón que máis fragmentada, concedéndolle ao conxunto do libro un carácter misceláneo. Porén, no ano 1977 coa recompilación do seu traballo no eido da poesía en *Obra poética* engadíronse a este libro dous poemas máis «Celsa R. I. aforcouse en xulio do 74» e «O mestre de Echternach»; os cales estudamos dentro do corpus de *A maior abundamento*, que pasa a se conformar así por oito composicións.

*A maior abundamento* faise agardar desde a última publicación poética de Seoane no ano 1959 coa obra *As cicatrices*. Como vimos, as publicacións de poesía previas encádranse na década dos 50. Dáse pois un importante salto no tempo até o ano 1972, no que o poeta nos sorprende cun libro diferente aos demais, a pesar de se continuren liñas temáticas xa tratadas, retomadas agora para insistir nelas. Concordamos con Helena González na consideración de non existir nesta obra unha liña temática definida, seguindo a ser o autor fiel á idea da poesía como arma de concienciación, á poesía civil; son composicións ben diferentes entre si, unidas en xeral polo afán de denuncia (1994: 137-138). Persiste a temática da emigración galega —a América e Europa—, a opresión dos individuos galegos polo réxime ditatorial, a marxinação e a opresión social, o canto civil, a referencia aos momentos de esplendor para Galiza...

A súa publicación considerouse como a resposta crítica de Seoane á obra *Viaxe ao país dos ananos* de Celso Emilio Ferreiro, segundo explica o estudoso Xavier Seoane: “Hai quen opina que foi composto como resposta a *Viaxe ao país dos ananos* de Celso Emilio, con quen polemizou, por considerar Seoane que a condición de *anano* non se podía estender ao conxunto do fenómeno migratorio, senón tan só a unha oligarquía explotadora e *ananizada* como a que podía haber na propia terra” (2010c: 161). Precisamente, o comentario feito polo noso poeta a Fernández del Riego por vía epistolar (11-09-1972) a respecto de *A maior abundamento* —que saíra do prelo ao mes seguinte do envío desta carta—, sustenta a idea do libro como resposta a *Viaxe ao país dos ananos*: “en el que creo respondo, en cuanto a los emigrantes, a las *enanaces* que colectivamente se les atribuye, señalando, claro, las excepciones a la grandeza general de ellos” (Seoane, 1972: s/p).

O aspecto máis salientábel do encontro entre o labor muralístico do noso artista e *A maior abundamento* atinxe á presentación da figura humana galega dun modo reflexivo,

pensativo. Baixo esa fachada cavilosa agóchase un mundo interno que Seoane nos descubre poeticamente, un mundo interior que garda as preocupacións máis íntimas e, á vez, comúns co resto da sociedade: os problemas de rango político-económico aos que se ve sometidos as clases populares. Así, as súas miradas e a súa aparencia ríxida e reflexiva convérteos nunha especie de estatuas petrificadas, para as cales o poeta Seoane esixe respecto, para as que o Seoane muralista exerce e promove veneración.

Deténdonos pois nos problemas dese colectivo e na súa miseria, dentro desta obra poética presenciamos a temática do traballo. Especialmente ambiéntase a condena ao traballo constante, a sobrexplotación padecida de maneira significativa polos emigrantes. En contraste, o muralismo mostra unha amálgama de tarefas tradicionais vinculas co campo e co mar, desde unha perspectiva máis suavizada do esforzo humano aínda que denotando constancia. Así mesmo, a nivel poético expónse a antitética caracterización da pobreza no senso de leda, feliz, celestial. Neste aspecto configúrase un encontro directo co muralismo, ao reflectir as clases traballadoras trazadas pola alegría, mesmo establecendo a contrastiva combinación do traballo cos festexos populares como se percibe no mural *Músicos y labradores* (M. 11). En xeral, esta fusión de notábel contraste comunica a idea de resistencia dese colectivo labrego/mariñeiro, afrontando da mellor forma posíbel os avatares máis duros.

Para sermos máis precisos, a calidade resistente ou de aguante onde verdadeiramente se exemplifica, tanto nas obras murais como nos poemas de *A maior abundamento*, é mediante a figura das mulleres e/ou dos anciáns.

Comezando polo primeiro grupo, apréciase unha estreita relación no atinente ao rol fundamental do asunto da muller/vella/nai galega no senso de personificar a Galiza, así como para salientar a súa significación na historia do país, converténdoa nunha heroína ante a resistencia, o sufrimento, a soidade. Arredor dela xira o desenvolvemento da espera feminina, a separación dos familiares ou a perda dos seres queridos, nunha e noutra vertente creativa. Esta temática convértese en máis incisiva nos poemas máis amargos nos que o noso poeta se centra na muller de maneira total, como «Aquela vella e os corvos», «Verdadeiro sucedido nun Nadal» ou «Celsa R. I. aforcouse un xulio do 74». Este último interésanos especialmente por supor unha ponte co proxecto *Peixeiras e barcas* [s. t.] (P. 38), ao perfilar as mulleres nese oficio determinado. Pódese entender certa complementariedade entre ambas as creacións, así: se ben a composición poética ecoa os riscos que supón o traballo no mar e o final dramático do suicidio da peixeira chamada Celsa R. I. –pondo o foco de atención no entristecedor abaneo do corpo morto colgado sobre a viga–, o muralismo céntrase simplemente nas tarefas mariñeiras para salientar o duro e continuado esforzo humano. No

poema recreáase como a soidade, a pobreza –debido ao rango social e oficio– e mais a viuvez –provocada pola dramática morte do seu home, mariñeiro, afogado– conducen a Celsa ao suicidio como única saída ás amarguras da vida do mar. Por extensión, a soidade feminina resulta común a todas esas mulleres que se reproducen de maneira conxunta nas producións murais; onde se reflicte a nai ou muller galega a agardar, caracterizada pola reflexión, polo ar paciente.

Canto a figura do vello, susténtase ese vencello interartístico arredor do mural *Figura con pájaro* (M. 16), obra en que a reflexión cobra unha enorme intensidade. Aínda que este motivo está presente, dun xeito ou doutro, na maior parte dos textos, no poema «Basalo Gómez, emigrante, vive nun cano»<sup>118</sup> acada unha relevancia primordial. O poeta individualiza as pésimas condicións dos emigrantes galegos, do seu desamparo político-social, así confecciona un retrato puramente desolador. Móstrase a preocupación polo emigrante desamparado, lonxe de Galiza, sumamente só e pobre. Coincídese pois, en relación a ese mural, no carácter reflexivo, preocupado, inclusive melancólico do ancián. Á maneira de estampa, preséntase no mural a figura do vello sentado ao ar libre, inmóbil, reflexivo, probabelmente ansiando a liberdade para el e para o pobo galego como sostén a presenza do paxaro no seu ombro. Este mural comparte co poema, así mesmo, a idade avanzada do suxeito protagonista, na maneira en que se nos indica referindo os anos e a espera da tramitación da xubilación no texto, mais como sinalizan as engurras na obra plástica mediante esas ramificacións na cerámica coincidentes coa face dese personaxe masculino. A xente de idade avanzada asóciase, por outro lado, con aqueles que ficaron no país mentres os fillos tiveron de marchar á emigración, botándoos en falta. De aí, que se poida entender o teor reflexivo do vello ante a vida, a súa esperanza nun futuro próspero para as futuras xeracións na súa terra natal.

Precisamente, os emigrantes galegos son caracterizados pola calma en *A maior abundamento*, esa tranquilidade coa que Seoane singulariza a poboación galega nas súas obras muralísticas. Estas plasman a esas xentes xustamente do mesmo xeito que se versifica nos últimos versos do poema «Outro canto ós emigrantes»: “calmos,/ loitadores illados,/ iñorados fundadores de pobos,/ traballando soios en moitos traballos/ e soñando cambear Galicia/ un a un/ e colectivamente”. No sentido en que refiren estes versos, o autor combina nas creacións muralísticas o traballo solitario co colectivo en múltiples tarefas. Mostra, á súa

---

<sup>118</sup>Este poema está inspirado en feitos reais. É por isto que se nos achegan datos pormenorizados sobre este emigrante, Basalo Gómez, xunto coa referencia á noticia na prensa ao final da composición: “Esta noticia é do 26 de setembro de 1972: «O home que vive nun cano»”.

vez, o repouso deses seres humildes, envoltos nunha agradábel reflexividade, na maneira en que o expresan as súas miradas, soñando nun porvir próspero, de liberdade.

### 1.5. Á maneira conclusiva sobre a relación poético-muralística

Con esta panorámica descubrimos un rico vínculo que se nutre *per se* das máis que variadas ligazóns que o propio Luís Seoane establece entre a poesía e a pintura á hora de abordar o feito poético. Estas dúas vertentes móvense nunha constante dialogal plena, onde se aprecian valiosas mostras que constatan unha interconexión en toda regra. Neste sentido, esa conversa mutua posúe unha notábel importancia pola confluencia exercida na comunicación dun ideal determinado, dunhas liñas temáticas concretas e dunhas procuras exactas.

Subliñando algúns dos puntos fortes desta conxunción, desciframos distintos elementos de alto valor. Por exemplo, na mostra relativa a *Fardel de esiliado*, revélasenos a vertebración temática relacional nunha mensaxe única, tal se articulan o omnímodo asunto da emigración e a paisaxe, baixo un prisma totémico, e integrando nesta o icónico mar. Canto o estudo atinente ao libro *As cicatrices*, percíbese a maneira en que de modo conxunto se exterioriza con alxidez o concepto do xermolo identitario galego, emparellado coa reivindicación da necesidade dunha irmandade popular. De xeito distinguido, na aproximación con *A maior abundamento* recoñecemos a notábel transitividade na presentación reflexiva das clases populares, así como o verdadeiro móbil dese tratamento: a evocación das preocupacións ocasionadas polos problemas de orde política, económica e social, e a consecuente idea esperanzadora do soño libertario.

Ante todo, destacamos que esta lectura comparativa desvela a absoluta reciprocidade entre o poema «Desterrados», pertencente a *Na brétima*, *Sant-Iago*, e *Escenas campesinas* (M. 4), un dos primeiros murais do autor; constituíndo un proceso de osmose, onde o Seoane-poeta se vale dos seus versos para nos declarar os seus sentimentos, imaxes ou visións máis íntimas á hora de executar ese determinado mural como o Seoane-muralista que tamén é.

## 2. Muralismo e narrativa: fantasía e imaxinación

Entre os xéneros literarios, a narrativa case sempre gozou de maior popularidade e máis duradeira; só hai que pensar na novela e no conto, alén de na épica clásica e medieval e a inmensa tradición oral de fábulas, lendas, relatos mitolóxicos etc (Brioschi & Di Girolamo, 1988: 199). Resulta sorprendente pensar na narrativa como un xénero que se pode chegar a aproximar ao muralismo, por seren de primeiras totalmente distintos entre si e con especificidades ben diferenciadas. O primeiro pertencente ao ámbito da escrita, concretamente á literatura. O segundo ligado particularmente á arte pictórica, en pertenza ao campo da plástica. Porén todos somos coñecedores da intensa relación que as artes viñeron mantendo ao longo da historia, desenvolvendo unha ruptura deses límites fronteirizos para se sumiren nun profundo e frutífero diálogo; sendo contraditoriamente vello e sempre novo o tema das relacións entre a literatura e as outras artes (Amorós, 1980: 78). Inclusive, na actualidade non cabe entender adecuadamente a novela contemporánea sen ter en conta as súas conexións coas artes plásticas, a música e, de modo moi especial coa arte dos nosos días, o cinema; aseveración rotunda mais feita modesta e acertadamente polo estudoso Andrés Amorós (1980: 88). Así, o que a primeira vista pode parecer un imposible no relativo a un consistente achegamento entre as distintas parcelas artísticas acaba por se facer realidade. Isto é o que consegue Seoane co seu traballo creativo: unir cada un dos xéneros artísticos por el cultivados.

De procurarmos unha coincidencia xeral entre o muralismo e a narrativa, concordaremos en que fundamentalmente partillan o feito de seren expresións interventivas. En maior grao que a narrativa, o xénero muralístico baséase nunha comunicación directa e efectiva coa sociedade. Na parcela da narración, os relatos ou contos procuran entreter ou informar duns feitos reais ou imaxinarios ao lector. Un lector que, ou ben pode ler os contos en solitario, ou ben colectivamente seguindo un xeito máis tradicional converténdose en ouvinte. Dito doutra forma, seguindo un método de lectura realizado por unha persoa que se dirixe a un grupo: por exemplo, como instrumento para a potenciación dos hábitos de lectura na infancia ou simplemente como actividade que procura un entretemento enriquecedor. Os murais tamén reflicten os seus contidos directamente para seren observados e interpretados por un público de masas.

O poliapto artista Seoane desenvolve a narrativa desde distintas vertentes, ao igual que coa poesía e co teatro. A súa experimentación narrativa materialízase no ámbito da creación –especificamente coa produción de relatos–, da ilustración, do deseño, dalgunhas

obras plásticas ou mesmo nas *Figuraciós*, aínda que tamén na edición e crítica. Así, explora esta parcela da literatura de modo plural dando lugar a unha diversificada relación interartística coas distintas prácticas da escrita e da plástica. De forma semellante, exerce co muralismo un tratamento múltiplo e produtivo.

Por tanto, baseándonos na narrativa no conxunto do panorama creativo seoaniano, como punto de partida e de chegada, exploramos os vínculos que vai trazando o artista co seu muralismo. Pretendemos así, expor unha visión xeral desta relación de maneira descritiva e ilustrativa, tentando evitar o exceso interpretativo. Aproveitamos para lembrar que este método segue, en certo modo, unha liña similar á defendida por Pantini canto o estudo da literatura e as demais artes:

Ciertamente es posible analizar los problemas relacionados con estas vastas áreas de investigación permaneciendo en los confines de lo específicamente literario, pero ampliando la mirada a lo que otras artes han producido [...], conseguiremos ciertamente una visión panorámica mucho más amplia [...]. Por otra parte, tales análisis nos dirán muchas cosas acerca de las maneras en que la literatura interactúa con las otras artes, independientemente del argumento del que se trate: y esto, sin duda, termina por construir un campo de investigación más —el nuestro— implícito en los demás y que a su vez los implica. Dicho de otra manera: estudiar la relación entre la literatura y las demás artes significa estudiar al mismo tiempo los *modos* en que la relación se crea y los *hechos* que la determinan y que, a su vez, son determinados por ésta (Pantini, 2002: 225).

As dúas únicas mostras coas que Seoane deu a coñecer a súa face de narrador son o libro de relatos escrito en español *Tres hojas de ruda y un ajo verde. O las narraciones de un vagabundo* e o conto realizado en galego *Un cristo da montaña*. A narración foi o xénero co que Seoane se estreou como escritor, concretamente no ano 1948 con esa primeira achega. En concreto, a súa elección dentro desta parcela literaria inscríbese na produción do relato ou conto, ambos caracterizados pola sinxeleza e brevidade. Esta segunda característica esencial do relato de Seoane correspóndense coa convención globalizadora do conto cunha extensión breve, fronte á novela de longa extensión. Sirva a ilustrativa cita que recollemos a seguir para ampliarmos esta cuestión e para comezarmos dun xeito que pode resultar enriquecedor:

Así pues, novela y cuento: desde los primeros albores de la narrativa se establece esta oposición largo/breve que todavía sirve para identificar los dos géneros narrativos principales y para distinguirlos sobre la base de un elemento en apariencia extrínseco, la longitud. Pero se trata de una oposición *sui generis*, que de hecho no supone una incompatibilidad, si es verdad que la novela puede componerse de una serie de episodios y albergar en su interior verdaderos cuentos (a veces narrados por los mismos personajes, como sucede en el *Asno de oro* de Apuleyo y en las novelas de la Edad de Oro española); o, a la inversa, varios cuentos pueden articularse en

una novela o siquiera en un macrotexto cuyo “significado global no equivale a la suma de los significados parciales de los textos particulares, sino que los sobrepasa” (Corti, 1976: 145-46) (*Apud* Brioschi & Girolamo, 1988: 202)

Lembremos que a acción de relatar xa *per se* é unha das actividades habituais ás que se entrega o ser humano por medio da linguaxe. Seoane sentiu a necesidade de relatar por medio da literatura contos conmovedores centrados no ser humano, fundamentándose en dous elementos principais: a imaxinación e a fantasía. Estes dous aspectos impregnan a totalidade da obra narrativa, converténdose en dous trazos caracterizadores dos seus dous libros, facéndoos significativamente orixinais, diferenciais e particulares. No entanto, dentro da totalidade do seu panorama creativo encontramos unha alta dose do elemento imaxinativo e fantástico nas súas obras murais. Seoane exerce nas creacións destas dúas vertentes –narrativa e muralística– uso e abuso deses dous aspectos. Con estes acada unha maior expresión da liberdade creativa, pois permítenlle manifestar de maneira máis notábel o seu mundo interior, a súa capacidade de invención imaxinativa de xeito absoluto. Pensemos, sobre todo, naquelas composicións muralísticas evocadoras do pasado medieval –como *Jinetes* (M. 24) ou *Los músicos* (M. 2)–, atinentes á esfera mitolóxica –do tipo dos murais *El carro de la luna* (M. 5), *Figuras* (1954) (M. 3), ou do tapiz *San Ero de Armenteira* (T. 5)– etc.

Para profundarmos na relación dos principios da narrativa seoaniana cos seus preceptos para o muralismo, hai que acudir á súa concepción literaria a nivel xeral ou especificamente aos seus ideais teatrais e poéticos. O autor non posúe un corpus ensaístico encargado dos seus principios para este xénero literario, en contraste co que presenta para os restantes xéneros da literatura. Salvo obvias especificidades, as ideas propugnadas para estes coinciden na súa maioría coas atribuídas para a parcela da narración, no sentido en que o corroboran as obras creadas por el neste eido. Por iso, apoiámonos sobre todo na creación narrativa do autor coa finalidade de confirmarmos o cumprimento deses principios xerais no seu libro *Tres hojas de ruda y un ajo verde* mais no conto *Un cristo da montaña*.

De maneira global, a narrativa coincide co muralismo na procura dunha arte que represente a identidade nacional e os problemas do pobo, na tentativa de concienciar á colectividade nas ideas de xustiza, liberdade e solidariedade. En consecuencia, asumen uns propósitos pedagóxicos e didácticos claros, na procura de trazar unha comunicación directa e efectiva co público, ben sexa co público-observador dos murais, ou ben co público-lector ou público-ouvinte das narracións. Se ben resulta *conditio sine qua non* o papel do público de masas ante as obras murais, as pretensións didácticas e pedagóxicas dos contos carecerían de



sentido se non tivesen en conta ese público ao que se dirixen, case como acontece co obxectivo fundamental de calquera forma literaria ou artística.

Nun plano máis concreto fundamentado na revisión das súas creacións do eido narrativo, observamos características xerais partilladas cos seus murais: desde a orixinalidade e a sinxeleza, a mestura entre a realidade e a fantasía, o forte predominio da imaxinación e do simbolismo, a procura da concienciación e da compaixón; pasando pola tradición e a paixón polo lendario, os costumes e a mitoloxía popular; até o gusto pola Historia de Galiza, en particular pola época medieval. Significativamente, a narrativa de Seoane singularízase por un estilo sinxelo e directo influenciado pola narrativa de tradición oral, tamén por se percibir precisamente a súa pegada de artista plástico-visual nos retratos dos distintos personaxes. Recorre ao predominio descritivo, o realismo e o elemento popular para trazar a figura humana, a cal se reitera nas súas obras plásticas, tal se pode apreciar nas distintas composicións murais deste xenio. O feito de que para as súas narracións se focalice en tipos humanos diferentes ou socialmente marxinados –con especial atención no vagabundo–, posúe certa correspondencia coa maneira en que no muralismo pon o foco de atención non só nas clases campesiñas e mariñeiras, senón que tamén nos singulares xograres, para alén de rescatar tamén do medievo a imaxe doutros músicos, soldados ou cabaleiros, tamén se fixa na serea, no alquimista, nos acróbatas, no gaúcho, nos actores... A maioría, son personaxes que en certo modo acostuman estar secundarizados polo seu papel na sociedade.

Presentada a conexión conceptual narrativa-muralismo, nos apartados que seguen ocupámonos das producións narrativas deste autor analizando de forma xeral estas dúas creacións únicas e excepcionais, coa finalidade de irmos descubrindo as coincidencias máis notábeis co traballo mural deste artista.

## 2.1. *Tres hojas de ruda y un ajo verde* e os murais *Los músicos* e *Figuras* (1954): modelo de confluencia total entre o muralismo e a narrativa

*Tres hojas de ruda y un ajo verde*. O *las narraciones de un vagabundo* son once narracións seguidas por un breve texto a modo de epílogo, «Recuerdo»; podendo considerarse este como o duodécimo texto narrativo da obra. Este libro correspóndese coa achega orixinal de Seoane ao xénero narrativo publicado na súa editorial Botella al mar no ano 1948, obtendo un bo acollemento entre a crítica debido ao seu atractivo encanto. O autor ten afirmado nalgunha ocasión que estes relatos foron escritos en galego e logo traducidos por el propio ao español,

conforme apunta a crítica (Seoane, X., 2010a: 140). As ilustracións que elabora *ex professo* para esta obra co motivo do vagabundo tratado desde múltiples perspectivas, atribúenlle a esta figura a función de fío condutor ou elemento de conexión. O vagabundo pasa de ser evocado graficamente a aparecer reflectido literariamente no texto «Recuerdo», onde se lle asigna o rol de narrador das historias antecedidas. O título procede dos conxuros das feiticeiras, o cal aporta desde o inicio certo misterio ao que se suma a lenda ou o conto de tradición oral por vía do subtítulo. Nestas composicións narrativas configúrase unha atmosfera atemporal e irreal, con fortes trazos lendarios, apoiándose na ambientación medieval.

O propio escritor ten abordado a cuestión do tratamento do tema medieval por parte da literatura e neste libro en concreto, dentro da comunicación «O tema medioeval na literatura actual» emitida para a audición radial (10-02-1957) *Galicia emigrante*. Esas consideracións pónennos en situación sobre a obra en cuestión dun xeito interesante e exemplar:

A invención veu despois, case nos nosos días, con algunha obra de Valle Inclán, con *Viaje y fin de Don Frontán* de Rafael Dieste, e algun dos seus contos, como *La feria y el pájaro*, até iniciar-se, aquí en Buenos Aires, cun breve libro de narracións de outro autor, titulado *Tres hojas de ruda y un ajo verde*, referido a unha Galicia medioeval onde os persoaxes son arrastrados por un fatalismo que os conduz, aínda conscentes do seu fado, a unha morte implacábel.

Logo deste libro, publicou-se en 1953, en Barcelona, *La puerta de paja*, de Vicente Risco, e agora, ultimamente, en Galicia, *Merlin e familia*, de Álvaro Cunqueiro, e *As covas do Rey Cintolo* de Daniel Cortezón.

*Tres hojas de ruda y un ajo verde*, libro de narracións nacido no exílio, marcou o comezo dun novo aspecto temático da literatura galega e referido a Galicia. Como tamén nesta capital tivo lugar o nascimento, hai poucos anos, dunha poesía galega de carácter social e realista, segundo ven de manifestar un magnífico ensaio sobre as novas correntes líricas nese idioma Ricardo Carballo Calero (Seoane, 1989e: 344).

O libro ábrese co breve texto denominado «Noticia» da autoría do poeta e grande amigo do autor Lorenzo Varela. Funciona este como prólogo sintético, incisivo, fiel ao panorama creativo do artista que está a presentar. Conxuga sempre as dúas faces de Seoane, a plástica e a literaria, presentado unha imaxe fortemente unificada, fidedigna, enlazando moitas das vertentes das que se ocupa este artista. Lorenzo Varela deixa ben claro que esta obra é un traballo literario dun pintor<sup>119</sup>. Conforme o entender deste poeta, nestas narracións

---

<sup>119</sup>“He aquí la primera entrega literaria de un pintor. En sus libros de crítica de arte habíamos observado ya agudos rasgos novelescos, en los que se unían una profunda observación, un amplio vuelo imaginativo y una rara capacidad para reproducir a síntesis eficaz, aclaradora, la más abigarrada y dificultosa información” (Lorenzo Varela, 1996: 7).

Seoane engade á profusa obra crítica e á súa permanente e depurada obra de pintor e de debuxante, un sorprendente mundo de ficcións verdadeiras. Ese poeta achega unha caracterización das narracións singularizándoas pola sinxeleza, a constante e fonda unidade, trazadas por unha evidente autenticidade, rigorosidade e paixón. Parafraseando as afirmacións deste poeta galego, no libro de Seoane predomina o nostálxico rumor medieval aínda naqueles contos situados en época distinta. Nestes emparéllase a realidade e a fantasía, o dato erudito e a invención, a finísima tenrura e o sarcasmo cruel. Son en conxunto envolventes estampas de perfil bárbaro e ar sagrado que acollen diversas temáticas: o crime, o amor, a aventura, a rebelión, as ciencias máxicas, o antigo mundo señorial e clerical, os arrebatos do mar ou océano, o enlouquecemento provocado pola peste. Pola súa parte, a cita pondaliana que precede os relatos –“Non lonxe de tí repousan,/ mais nunca despertarán;/ e os seus sepulcros antigos,/ alumbra ó branco luar”– apoia as palabras finais de Lorenzo Varela arredor da aptitude exercida nestes textos por Seoane no relativo ao lendario: “cuanto aparece en estas páxinas, adquire unha luz lejana y melancólica, pero viviente y cierta, que ejerce sobre nosotros el hechizo de las leyendas” (Lorenzo Varela, 1996: 8).

Neste limiar Lorenzo Varela ocúpase de deixar claro o carácter indisociábel desenvolvido entre o Seoane pintor e o Seoane escritor, insistindo en que nestes relatos: “personas, cosas, paisajes, están descritos por unos ojos que ya nos habían dado en pintura garantías de verosimilitud e imaginación, esas dos misteriosas cualidades de todo buen arte” (Lorenzo Varela, 1996: 8). Por tanto, resulta notabelmente perceptíbel a presenzada pegada do artista plástico-visual nestas narracións, acentuada nos retratos dos personaxes. Esta unificación interartística defendida no prefacio súmase como base consistente para asentarmos o noso estudo relacional do libro co muralismo.

A nosa investigación a este respecto céntrase de maneira nuclear en revelar cales son os relatos concretos de *Tres hojas de ruda y un ajo verde* que serven de inspiración para a creación dos murais da Galería Santa Fe. Estas dúas composicións muralísticas, *Los músicos* (M. 2) e *Figuras* (1954) (M. 3), son creadas e finalizadas cinco e seis anos despois –respectivamente– en relación á publicación desta obra narrativa. Resulta máis que evidente a inspiración de Leopoldo Torres Agüero e de Seoane nos contos de *Tres hojas de ruda y un ajo verde* para a bóveda que elaboran conxuntamente, da que forma parte a achega seoaniana *Figuras* (1954) (M. 3). Agora ben, menos coñecido é o influxo sobre o mural *Los músicos*<sup>120</sup>

---

<sup>120</sup>Seoane explica a idea inicial deste proxecto mural na carta que lle dirixe ao arquitecto José Aslán (21-08-1953). Esta supón unha fonte de enorme interese sobre todo a nivel interpretativo. Aínda que finalmente pasou a denominarse *Los músicos* centrándose neses axentes-representantes, previamente o autor tiña pensado

(M. 2), feito exclusivamente por este noso artista noutra bóveda desa galería. É así que, fóra da amplísima nómina de motivos ou aspectos comúns e paralelismos temáticos dos relatos de *Tres hojas de ruda y un ajo verde* co traballo muralístico deste creador, acadan o máximo interese interartístico os elementos destas narracións que asimilan os murais *Figuras* (1954) (M. 3) e *Los músicos* (M. 2) como o punto máximo de encontro entre a narrativa e o muralismo de Seoane. Por iso, decantámonos de xeito excepcional por facermos un comentario relacional á inversa, partindo destas creacións plásticas para sinalarmos as similitudes cos relatos concretos.

*Grosso modo*, *Figuras* (1954) (M. 3) responde graficamente á lenda achegada no relato «Juan el marineiro». O símil elévase ao máximo grao ao secundarizar a representación do protagonista á serea por medio dun deseño-retrato suxeitado por ela, como demostración do encantamento exercido por este ser fantástico feminino sobre o navegante. A caracterización desas dúas figuras humanas segue de forma precisa os mesmos trazos que os recollidos no conto: o pescador dotado dunha seriedade singularizadora, coas notábeis marcas que lle cruzan parte da face, o aro da orella en sinal de estar embarcado nas Indias; a serea constitúese de maneira convencional, fiel ao arquetipo –obviando calquera particularidade–, ou sexa, un ser híbrido composto por un belo busto feminino con cola de peixe. Unificadamente, con esta escena mural que parte deste relato concreto, contribúese ao corpus lendario mariñeiro cuxo núcleo central se corresponde cos encantamentos exercidos por este ser fantástico feminino. Nun nivel xeral, as narracións «El hijo de Bar» e «Las naves de los normandos» encádranse nesta temática centrada nos acontecementos fantásticos mariños; malia que non referidos a sereas, senón que á reconversión nunha especie de peixe dun mozo e ás invasións marítimas, respectivamente.

A outra imaxe masculina que aparece combinada con esta no mural *Figuras* (1954) (M. 3), bebe dos textos «La mano de piedra» e «Andrés el ermitaño», concibindo unha figura humana tamén híbrida, no sentido de se inspirar nos protagonistas deses dous relatos,

---

denominalo *La música*, por ser a súa intención exaltar esta arte, subliñar a perennidade da música. Este escrito serve para coñecermos de maneira determinada a ampla amálgama de instrumentos musicais que tiña pensado representar. Ao mesmo tempo, confirma a intencionada recreación medieval mediante os personaxes, as súas roupaxes ou os instrumentos. Contén o seu propósito de que as formas, as cores e os valores sexan netos e claros, “tratando de conseguir aquel misterio que despierta la curiosidad del espectador, haciendo atractiva la obra de arte y utilizando al mismo tiempo aquellos signos gráficos que como unha chamada inmediata a la memoria sirvan para la reacción automática de ese espectador” (Seoane, 1996d: 472). Vemos pois, o aspecto do misterio como un elemento previamente considerado e procurado nesa obra muralística. Ante todo, cabe destacar que, a pesar do carácter provisional destas intencións proxectuais, son suficientemente fieis ao resultado final. Por tanto, existe unha íntima correlación entre a idea primeira, contida na carta, e a obra mural resultante. Asemade, todo o expresado neste escrito epistolar supón unha conversa e corroboración da ligazón a respecto dos relatos de *Tres hojas de ruda y un ajo verde* que exploramos neste apartado da Tese.

tomando certos aspectos dun e doutro proxectados harmoniosamente. Do primeiro, Román de Mesía, toma o motivo da experimentación-investigación que podería estar vinculada á alquimia, o interese ou sabedoría. Do segundo, Andrés “o eremita”, adopta a teimosa práctica co lume e a mocidade que devén nun bo aspecto físico. Se cadra, o ar primitivo desa figura –a nudez, a posición e trazos rudimentarios–, non só serve para contextualizar unha época pasada, primixenia, senón que tamén se pode ligar co carácter impulsivo ou rudo deses dous personaxes. Estas dúas escenas reflectidas na bóveda por Seoane, están acompañadas polos debuxos de Leopoldo Torres Agüero. Rapidamente, recordamos que este muralista reproduce dun xeito exacto a loita dos cabaleiros recollida no relato «La cabeza de los Templarios», como tamén se configura de maneira totalmente leal «El encantador de la plazuela de las Bárbaras», ao se focalizar nos dous protagonistas caracterizándoos fidedignamente.

Por conseguinte, *Figuras* (1954) (M. 3) segue a mesma liña aspectual das narracións de *Tres hojas de ruda*, significativamente no relativo ao carácter fantástico. A fantasía transforma este mural nunha produción única no muralismo de Seoane, en consonancia coa orixinalidade narrativa destes textos no panorama literario do autor. Sinteticamente, o mural perfila ese precurso imaxinativo das narracións, recuperando un mundo do pasado para traelo ao presente dun xeito intrigante, envolvente. O resultado consiste nunha creación muralística fortemente atraente baseada no encanto peculiar desas mostras prosísticas.

Centrándonos no mural *Los músicos* (M. 2), o variado conxunto de instrumentos musicais condúcenos de maneira rotunda á narración «Los peregrinos». Prodúcese un encontro total entre ambos non só no tratamento dunha diversidade de útiles musicais propios do medievo, senón por recollerem instrumentos coincidentes: a frauta, a arpa, o salterio ou a cítara. Inclusive, as rodas do mural unidas por un eixe –de forte carga popular, posto que aludirían o carro ou a carreta e o son producido polas súas rodas en movemento–, conéctanse en certo modo coas rodas gálicas mencionadas no texto dentro destes utensilios musicais. A pesar de agora estarmos partindo do muralístico para relacionalo cos relatos, «Los peregrinos» pon luz sobre moitos instrumentos do mural de índole máis estraña ou inusual, axudando a entendermos de maneira recíproca certas representacións gráficas dese conxunto plástico. Digamos pois, que «Los peregrinos» explicaría no ámbito da escrita os elementos visuais da obra plástica desa longa bóveda.

Retomando o comentario que estamos a desenvolver, se ben as figuras humanas non se corresponden cos peregrinos deste texto, senón que se poderían entender como xograres as masculinas e as poucas figuras femininas como artistas coincidentes con este colectivo ou con *senhores*. Con todo, detéctamos a referencia xograresca en «El encantador de la plazuela

de las Bárbaras», ao se atribuíren ao conde a consideración dos xograres como un colectivo infame. Para continuarmos, os dous galos esaxeradamente circulares da creación abovedada remítennos ao texto narrativo «El parricida», en especial lémbrenos a opresión do galo metido na saca que o lector pode entender coa secuencia na que se establece o apresamento do protagonista nunha saca atada e lanzada ao río, cun galo, un can, un mono e unha serpe. Así, perfilanse plasticamente os galos, de xeito reducido, en posición extremadamente dobrada, converténdoo nunhas formas plenamente circulares. Agora ben, a imaxe dos galos concorda coa temática musical do mural tendo en conta o seu popular e singularizador canto. Por conseguinte, aínda que o noso muralista parte dos contos deste seu libro, consegue asentar harmoniosamente cada un dos elementos tomados nese *totum* mural específico.

Os outros dous motivos de *Los músicos* (M. 2) que fixan unha conexión absoluta cos contos desta obra son: a tortura ou a condena, o polivalente cirio. Comezando, polo instrumento de tortura este constitúese por unha pequena roda dos martirios inserida nun pau cuxo extremo finaliza nunhas formas punzantes en *u*, anteposto a unha cadeira e mesa para interrogar –reproducidas de xeito parcial–, comunicando a idea inquisidora ou persecutoria das liberdades individuais. Ao mesmo tempo, as pequenas formas quebradas suman unha connotación pexorativa de dano físico. Os castigos brutais, as condenas mortais ou tortuosas están presenten, ben sexa directa ou indirectamente, en sete dos once contos: «El hijo de Bar», «Munio de Con “el Gafo”», «Los peregrinos», «El encantador de la plazuela de las Bárbaras», «El parricida», «Andrés el ermitaño» e «La peste». En case todos os contos, a Igrexa ou nalgún caso outros poderes político-económicos, están detrás destas torturas ou condenas á morte atroces. Esta mesma idea, enténdese implicitamente dunha lectura interpretativa do mural, xa determinada por ser a Idade Media a época recreada, onde abundaban este tipo de crimes.

Canto a estilizada figura da candea deste mural de orde polivalente, mantén unha relación omnímoda coas narracións «El hijo de Bar», «Los peregrinos», «El encantador de la plazuela de las Bárbaras» e «La peste». Fronte a relación máis indirecta de «El hijo de Bar», onde se utilizan fachos de cera para as expiacións nocturnas das doncelas, encontramos unha unión completa coa idea do figurino de cera utilizado polo adiviño de «El encantador de la plazuela de las Bárbaras». Este emprégase para a procura da saúde, por tanto cun significado ligado ao coñecemento no campo da medicina. Ese motivo tamén acolle o valor ritual ou relixioso do uso da candea desenvolvido en «La peste», cunha función propiamente mística arredor dun contexto de epidemia nunha atmosfera de pánico e perturbación social. Asemade, *Los músicos* (M. 2) establece unha conexión absoluta con «Los peregrinos» polo feito de

posuír a candeia reproducida unhas formas achegadas a unha figura de xadrez, acollendo o significado de rivalidade e/ou competición recollido neste relato. Non obstante, a tenue chama simboliza o teor convulso ou escurantista da Idade Media, condicionado pola persecución da razón ou da sabenza por parte do poder eclesiástico, materializada nos martirios e nas condenas á morte, polo terror ás pestes ou de superstición e temor descontrolado da poboación. Esta diversificada simboloxía arredor da época medieval que se agocha no cirio de *Los músicos* (M. 2) enlázase de maneira directa co instrumento e asunto da tortura dentro deste mural. Así mesmo, ese polivalente simbólico asume a grandes trazos o ambiente xeral dos contos de *Tres hojas de ruda y un ajo verde*: un escenario convulso, de enorme misterio e estraños sucesos.

En definitiva, *Los músicos* (M. 2) apóiase nun destacado teor místico. Alén de, na recreación dunha atmosfera cromaticamente escurecida; sustentando a hipótese de as tonalidades agrisadas atribuíren o carácter pétreo propio das igrexas, catedrais, cenobios ou outros edificios sacros aparecidos nestes textos. Deste xeito, connótase o ambiente eclesiástico e o seu poder, facendo uso dunha habilidade enxeñosa, puramente suxestiva. Este mural recolle o misticismo e a barbaridade caracterizadora destes contos, complementándose co carácter fantástico e atraente dos relatos estreitamente relacionados con *Figuras* (1954) (M. 3).

Como conclusión, cabe subliñar e reiterar o punto de converxencia máxima entre a narrativa e o muralismo *seoaniano* da man de *Tres hojas de ruda y un ajo verde* mais *Los músicos* (M. 2) e *Figuras* (1954) (M. 3). De aí que concretemos que os murais *Los músicos* (M. 2) e *Figuras* (1954) (M. 3) son a versión plástica dos relatos deste libro. Como veremos máis adiante, este tipo de confluencia total co muralismo, está na liña da que asenta o mural *El nacimiento del teatro argentino* coa concepción teatral de Seoane. Neste último caso establécese a respecto dos preceptos do autor arredor do teatro, mentres que nesta ocasión ese encontro se produce directamente entre as creacións narrativas de *Tres hojas de ruda y un ajo verde* e eses dous murais. Así, estes dous son a correspondencia plástica ou especificamente muralística desas producións literarias ou concretamente narrativas que constitúen o primeiro libro literario de Seoane.

## 2.2. O relato *Un cristo da montaña* e a vidreira *Crucifixión*

No número 2 da revista *Galicia emigrante*, do ano 1954, Seoane publica o breve conto *Un cristo da montaña*, escrito en galego e decorado con dúas ilustracións súas. Con esta obra finalízase o pequeno legado narrativo deste autor iniciado no ano 1948 co libro *Tres hojas de ruda y un ajo verde*.

Resumindo, este relato de índole descritiva e realista, narrado en primeira persoa, retoma un retallo da infancia do narrador nun contexto rural, O Pedrouzo. Obsérvase así certo autobiografismo na ambientación –que garda notábeis paralelismos coa súa Arca natal–, mais tamén no xeito de evocar esa paisaxe, os distintos personaxes e os feitos. Céntrase na figura de Joselillo, fillo dun veciño que estivera emigrado na Habana. Este protagonista descríbese cun notábel parecido con Cristo aos ollos do propio narrador-testemuña. Joselillo acaba por personificar un estraño vagabundo. Cabe lembrar que a figura do vagabundo resulta recorrente na obra plástica e literaria deste artista; e que reaparece así no xénero narrativo desde o seu primeiro libro en prosa, no cal o vagabundo é a chave fundamental da liña condutora dos distintos textos, aportando unha maior uniformidade estilístico-argumental.

O autor non prescinde para esta narración das tinturas pedagóxicas e didácticas propias da súa literatura. Promove a concienciación do lector no tocante a unha situación mísera, a uns feitos crueis aínda sendo protagonizados por uns nenos, seguidos dun posterior arrepentimento. O escarnio dos nenos a Joselillo ao pórllle unha coroa de espiñas na cabeza como forma de comprobar ese parecido con Cristo de maneira cruel e forzada, provoca de xeito entenecedor as bágoas dese vagabundo. Este acto causa unha inmediata compaixón do lector e a toma de conciencia con este colectivo desfavorecido.

O vínculo co muralismo sintetízase en tres elementos fundamentais: a paisaxe, o campesiñado mais a popularización da imaxe relixiosa de Cristo. Ao mesmo tempo, percibimos certa conexión co asunto da emigración, tan implícito no muralismo, como tácito no conto por estar inmerso nun segundo plano. No conto déixanse entrever as consecuencias da emigración, sinalando o caso dalgún emigrado como o do pai de Joselillo, emigrado na Habana que acaba por se desentender do suposto fillo que tivera en Cuba. Non obstante, móstrase un dos efectos da emigración desde unha perspectiva revertida: desde a marxinación dese fillo estraño, enviado desde a Habana para ficar co pai por non se lle coñecer a nai; reflectíndose o seu abandono, a inadaptación, a crueldade á que está abocado por ser diferente, tido por un estranxeiro.



A conexión central radica no motivo fundamental da imaxe relixiosa de Cristo arredor do protagonista coa vidreira *Crucifixión* (V. 3). Prodúcese unha relación interartística á inversa, diferencial: mentres que na vidreira se populariza a Cristo crucificado, no texto se cristianiza coa coroa de espiñas unha figura humana popular, un pobre e marxinado vagabundo. A modo de inciso, temos de incluír que a escolla do nome deste protagonista do relato xa é de por si esclarecedora, Joselillo; onde se acrecenta ao corresponde español do antroponimo galego Xosé o sufixo diminutivo en sinal de familiaridade, tomando precisamente o nome do “Santo Pai”. De todas formas, o matiz popular é o elemento acrecentado á imaxe relixiosa nun e noutro caso, na vidreira e no conto, procurándose unha palpábel popularización. Alcánzase unha reconversión de Cristo nunha figura propiamente popular, sumamente pobre e familiar –na maneira en que relata *Un cristo da montaña*–, ou colorida, próxima, atractiva, viva –no senso en que testemuña a vidreira *Crucifixión* (V. 3).

A maiores, súmanse a este relato e a esa vidreira aquelas outras obras de Seoane onde experimenta a ‘santificación’ ou ‘anxelización’ das clases populares de xeito individual como os óleos *Le nacieron alas* (1975) (Fig. 35), *Un ángel* (1978) (Fig. 36), *Anxo campesiño* (1978) (Fig. 37) ou *Crucifixión* (1974) (Fig. 34), onde evoca unha imaxe de Cristo crucificado moi próxima á vidreira.

De maneira concluínte, *Un cristo da montaña* supón a novidade de establecer o vínculo directo cunha vidreira, *Crucifixión* (V. 3); isto é, cunha obra en vidro creada precisamente para unha construción eclesiástica, a Igrexa de Santa María de Betania. Esta ligazón eríxese por medio dunha popularización plena da imaxe relixiosa de Cristo e o seu martirio, simbolizando por extensión o sufrimento das clases populares mais dun xeito suavizado e implícito, até envolvente e cativador. Mediante a exploración desa relación demóstrase de maneira contundente a necesidade do noso artista por exercer unha interpretación popular das insignias relixiosas.

### 2.3. Á maneira conclusiva sobre a relación narrativa-muralismo

Fechamos este estudo sobre a relación entre a narrativa e o muralismo de Seoane afirmando o cumprimento total das expectativas que demostran unha conexión múltiple destes dous xéneros. Con todo, a grande novidade (ou sorpresa) dese vínculo radica na converxencia interartística plena da obra *Tres hojas de ruda y un ajo verde* cos murais *Figuras* (1954) (M. 3) e *Los músicos* (M. 2). Desde estas dúas obras sintetízanse os principios literarios ou

concretamente os ideais da secuencia narrativa deste autor. Ademais, a outra revelación deste estudo concirne á demostración do absoluto carácter recíproco entre a vidreira *Crucifixión* (V. 3) e o conto *Un cristo da montaña*.

Nun e noutro caso, dilúense os ideais muralísticos cos narrativos nunha unificadora concepción artística que responde ás procuras do autor. Por tanto, eses vasos comunicantes condúcennos a acadar unha liña interpretativa o máis acertada posíbel, dunhas e doutras creacións e, en xeral, das dúas vertentes ás que pertencen.

Coa máxima certeza, atrevémonos a aseverar que carecendo desta (necesaria) *collatio*, unicamente nos veríamos abocados a obtermeras hipóteses interpretativas, ou simples lecturas reduccionistas deses dous murais e desa vidreira. Desde a nosa perspectiva e tal e como se foi demostrando, resulta imprescindíbel pór os “lentes da indagación interartística” á hora de abranguer a un poliédrico creador como Seoane, no momento de comentar e de nos achegarmos a certas obras debido ás súas particularidades. En consecuencia, esta abordaxe resulta primordial para comprendermos as tres producións mencionadas –*Los músicos*, *Figuras* e *Crucifixión*– por causas de diversa orde: dado o seu elevado simbolismo ou o seu carácter alegórico, por responderen a un proceso claro de inspiración creativa ou de mutualidade etcétera.

### 3. Muralismo e teatro. A defensa do parateatral e da síntese artística

Nun primeiro momento, parece difícil descubriremos algún tipo de vínculo entre a arte mural e o teatro por considerámoas expresións artísticas ben distantes entre si, o primeiro pertencente ao espazo literario e/ou á vertente escénico-visual, o segundo adscrito ao campo plástico. Mais se reflexionarmos sobre esta cuestión, concordaremos que estes dous ámbitos creativos son probabelmente os que establecen unha maior comunicación artístico-cultural coa sociedade. Ambos, desde a súa orixe até a actualidade, concíbense baixo a tentativa de trazar un contacto directo co público, salientando neles a importancia concedida á imaxe e á súa visualización. A maior parte dos dramaturgos crearon e crean teatro pensando na súa representación ante un público, sen o cal a dramatización da obra non ten sentido, pois descartando a posta en escena, a peza teatral limitaría-se unicamente á lectura. En paralelo, os murais, vidreiras ou tapices, están estratexicamente situados nas construcións de índole público e/ou privado, co propósito último de chamar a atención das persoas para convidalas á súa observación.

Partamos da base de que o teatro posúe xa *per se* un marcado teor diversificador e posibilita autonomamente a conexión inteartística, encerrando en si propio unha dupla vertente: a máis próxima ao espectáculo, ao elemento plástico e visual, fronte á que se achega máis ao literario, ao elemento escrito ou á palabra. Ou sexa, referímonos, en parte e en palabras de Brioschi e Di Girolamo, á tensión continua que devén na historia milenaria do teatro e que aínda persiste, “a veces levemente disimulada, pero jamás resuelta, entre representación y palabra” (1988: 258). Teñamos presente que o teatro se sitúa entre as artes que se basean nun texto, sendo historicamente o máis importante, mais ao mesmo tempo, non finalizando nel e pondo de relevo unha serie de problemas no relativo ás convencións que se chegan a establecer entre actores e público na representación. Así, seguindo os mesmos autores, podemos constatar que “el contacto con la obra es inmediato, consumándose en el tiempo de la representación, e igualmente inmediata es la respuesta de la audiencia” (Brioschi & Di Girolamo 1988: 257). A representación teatral asume certa independencia a respecto do complexo textual posto que “constituye respecto al texto un acto interpretativo y creativo al mismo tiempo” (Brioschi & Di Girolamo, 1988: 258).

Nesta liña expositiva, son esclarecedoras as palabras do profesor Oliveira Barata, ao apuntar que “o texto é, apenas, *um dos elementos* que vai permitir a realização do *espectáculo*. Mas, só por si, não é *espectáculo*” (1979: 50), e afirmar que:

Se continuar a ser lido [o libro de teatro] apenas na intimidade pelos vários leitores que eventualmente, o adquiram, podemos, quando muito, dizer que esse texto foi *lido e interpretado* na subjectividade de cada um, sendo, cada leitor, individualmente considerado, um *encenador passivo* desse mesmo texto. [...] *Mas o espectáculo a este nível nunca se dá*. Estas personagens dramáticas são como esqueletos a quem falta a corporeidade. Só a representação lhes virá a conferir o seu pleno estatuto. Falta-lhes, em suma, a dimensão social, no sentido de se *apresentarem e exporem publicamente*. Até aqui, o escritor escreveu de si para si, pensando que um semelhante o irá ler. Estamos no domínio da interindividualidade pura, círculo fechado que só a festa teatral, pública e socialmente actuante irá interromper (Oliveira, 1979: 51).

Por tanto, tras estas disertacións explicativas, é importante termos en conta estes principios, non só para entendermos a multiplicidade do xénero teatral, senón, ao mesmo tempo, a esixencia que se lle aporta ao texto e ao autor dramático para conferir ou acadar ese nivel máximo de desenvolvemento de auténtica ‘festa teatral’ do espectáculo. Xustamente, Seoane defende a consideración do teatro como un espectáculo nos seus escritos ensaísticos, plásmoa nas súas producións literarias adscritas a este xénero, reproducéa en certos murais, así como nas moitas parcelas creativas ligadas, dunha ou doutra maneira, co teatral.

Retomando o comentario das conexións teatro-muralismo, cómpre salientar o teatro como o xénero en que mellor se produce a síntese ou a fusión entre a palabra e a imaxe, o elemento plástico-visual, por iso preséntase lóxicamente no senso do eido ‘literario’ máis idóneo, nas súas notorias peculiaridades como espectáculo, para os paralelismos interartísticos e o máis próximo no tocante da creación plástica, neste caso, do monumental e diversificado muralismo de Seoane. Precisamente, nestes dous campos creativos é onde el exerce a práctica artística claramente cativado pola condición de seren artes de masas cun potencial rol social co que amosar á comunidade as vantaxes estéticas e comunicativas. Para conseguir esta finalidade recorre de maneira incidente ao precepto da síntese artística, por ser unha das vías máis eficaces para o alcanzar.

Especificamente, a síntese artística acada un alto desenvolvemento no teatro deste escritor, polo feito de procurar a sinxeleza primixenia ao estilo do para-teatro –seguindo a liña marcada por Blanco-Amor, como veremos no sucesivo apartado–, creando o propio produto teatral partindo da xénese e fusión das distintas artes ou dos máis variados recursos multidisciplinares ligados á esfera do espectáculo–música e danza, pintura e artes plásticas en xeral, xestualidade, mímica etc. Na arte mural, non só ten en conta este ideal globalizador, senón que o promulga expresamente no proxecto *Escena parateatral* [s. t.] (P. 35). Este deseño resulta un modelo óptimo do tipo de representación que persegue o noso artista, pola que sente unha total predilección: un teatro co máximo sabor do entretemento medieval,

plenamente dinámico e participativo para co público, xestual, musical, como os espectáculos protagonizados polos polifacéticos xograres. Mais esta non é a única mostra da parcela muralística que se entronca co seu ideal teatral en relación ao para-teatro e á síntese artística. O caso particular do mural *El nacimiento del teatro argentino* (M. 14) expresa ese mesmo concepto do para-teatral, do teatro nacido da mestura de distintas artes, especificamente: ao xeito dun *show* circense, acrobático, primando a xestualidade e a ximnástica, en comunicación directa co público espectador. Este mural non só acolle esta vinculación determinada, senón que serve de modelo exemplar por asumir de maneira unitaria a concepción teatral-muralística deste autor, de aí que o analicemos a parte no próximo apartado.

A modo de presentación do panorama teatral de Seoane, como é sabido abrangue este xénero desde todas as perspectivas posíbeis, do mesmo xeito que a totalidade de ámbitos creativos por el cultivados. Porén, obsérvase no tratamento do teatro unha maior amplitude e diversificación en relación aos outros xéneros literarios –detense máis neste eido, pondo en práctica unha maior profusión–, o que devén na existencia dun basto e complexo panorama teatral seoaniano. En xeral, reflicte a súa paixón polo mundo do teatral a través da creación, escenografía –producindo as escenografías, figurinos e/máscaras das obras *Os vellos non deben de namorarse*, *Castelao e a súa época* ou *As laranxas máis laranxas de todas as laranxas*–<sup>121</sup>, interpretación, ilustración, deseño –orixinando carteis de alto valor como o que anuncia a representación de *Macbeth* da man do Teatro Circo no ano 1976 (Fig. 38)–, edición e crítica. No ámbito máis concreto que nos ocupa, transmite ese gosto no mural de temática teatral *El nacimiento del Teatro Argentino* (M. 14) do Teatro Municipal General San Martín de Buenos Aires ou no proxecto *Escena parateatral* [s. t.] (P. 35) –como sinalamos antes. Tamén condensa o seu interese teatral nas *Figuraciós*, onde nos encontramos numerosos debuxos de figuras (re)coñecidas do mundo do espectáculo e do teatro, ou en diferentes obras

---

<sup>121</sup>Seoane, como autor poliédrico que é, posúe unha axeitada formación para traballar no ámbito da escenografía. Mostra a capacidade suficiente de adaptarse ao medio e ao contexto, de traballar cunha diversidade de materiais e con axentes ou profesionais diversos, tal esixe este xénero e tal ten demostrado nos diferentes campos creativos en que se move. É así que o noso artista posúe aptitudes suficientes para traballar cos distintos elementos que compoñen a escenificación: cos decorados e os varios accesorios empregados. Teñamos en conta que a maior parte das súas obras plásticas están constituídas por un pano de fondo que determina o contexto ou diferentes elementos complementarios –por exemplo, as paisaxes e as cores relativas ao campo e ao mar, diversos seres vivos da natureza ou instrumentos mariñeiros ou labregos, etc–; coa caracterización das personaxes mediante a vestimenta e o aspecto, do xeito en que marca o carácter popular dos protagonistas de moitas das súas obras plásticas; e, por último coa iluminación, cuxo tratamento salienta nos seus murais e vidreiras, nos que iluminación e cor xogan un rol fundamental, e que tamén destaca, dun xeito especial, nas ilustracións que realiza para *Farsas para títeres* (1973) de Blanco-Amor (Fig. 39, Fig. 40, Fig. 41, Fig. 42, Fig. 43, Fig. 44 e Fig. 45), nas cales se simula plasticamente o xogo entre a iluminación e a cor das vestimentas dos protagonistas no escenario, a modo de actuación teatral.

plásticas con motivo teatral, do tipo dos óleos *Actor de personaje clásico* (1961) (Fig. 46), *Personaje teatral* (1967) (Fig. 47), *La actriz* (1972) (Fig. 48).

Seoane exercita, por tanto, unha exploración intensiva arredor deste ámbito teatral ao tratalo desde as diferentes vertentes<sup>122</sup> e, sobre todo, ao promover unha constante e produtiva relación inteartística entre a globalidade do ámbito literario-teatral e as máis variadas prácticas creativas. Desta forma, procura a máis eficaz síntese interartística que favorece un achegamento e coñecemento máis complexo e plural da súa creatividade dramática. Simultaneamente, a través dunha visión similar e cuns obxectivos idénticos aos manifestados para o teatro, este artista aborda e plasma o seu interese pola arte mural, exercitando ese tratamento múltiplo, diversificado e enriquecedor xa explicado.

Dentro da creación literaria, o interese de Seoane polo campo teatral materialízase na configuración de varias pezas. Xa de forma moi temperá, tendo tan só catorce anos, escribe xunto con Xosé Caamaño a obra *El percebe en su tinta*, coa que dá os seus primeiros pasos como escritor; moi ao noso pesar non podemos abordar esta obra na nosa Tese, ao non dispormos dela por non ser localizada (ou conservada). Na segunda metade da década dos anos sesenta é cando aporta en Buenos Aires as súas contribucións para este xénero literario: *A soldadeira* (1957) e *El irlandés astrólogo* (1959), alén da breve peza *Esquema de farsa* (1957) publicada na revista *Galicia Emigrante*.

Tras o anunciado estudo do mural *El nacimiento del teatro argentino* (M. 14), serán estas tres obras teatrais das que nos ocupemos como punto de partida e de chegada, na descuberta do elemento paralelístico que as vincula de maneira máis determinante coa produción muralística deste creador.

### 3.1. O diversificado entrecruzamento das concepcións teatral e muralística en *El nacimiento del teatro argentino*, punto máximo de encontro entre ambos xéneros

O estudo que presentamos a continuación parte do artigo da nosa propia autoría publicado nas actas dun encontro congresual, titulado «O diversificado entrecruzamento entre as

---

<sup>122</sup>Cómpre sinalar a existencia e importancia do estudo de Lino Braxe e Xavier Seoane titulado *Luís Seoane e o teatro* (1996, Sada-A Coruña: Edicións do Castro), que permite vislumbrar moi nitidamente as claves interartísticas no atinente ao teatro seoaniano ao presentalo de maneira globalizadora desde as distintas parcelas.

concepcións teatral e muralística en *El nacimiento del teatro argentino* de Luís Seoane» (2016)<sup>123</sup>.

Pois ben, o punto basilar de encontro entre o muralismo e o teatro correspóndese co mural de temática teatral *El nacimiento del teatro argentino* (M. 14), realizado no ano 1955 e inaugurado dous anos máis tarde. Intégrase no conxunto interartístico que supón o Teatro Municipal General San Martín de Bos Aires –situado na avenida Corrientes– no cal, como observaremos, Seoane sintetiza dun xeito óptimo e equilibrado as constantes que propugna na súa concepción mural e teatral.

O noso artista realiza esta obra plástica por encargo dos arquitectos do edificio, Mario Roberto Álvarez e Macedonio Ruiz, dous representantes do movemento moderno na Arxentina. De aí que, a diferenza da totalidade dos seus outros murais, o tema non se refira a Galiza, pois foi contratada a súa execución co referente do nacemento do teatro arxentino como tema, aínda que o propio artista recoñece que “está desenvolvido con enteira liberdade” (Seoane, 1996i: 415). Este espectacular mural, falando tanto en termos estéticos como dimensionais, pois é unha pintura enorme que abrangue unha dimensión de 11x33 metros, sitúase nun vestíbulo inferior desta importante institución cultural, recoñecida como

un dos teatros máis importantes da Arxentina, inaugurado en 1960. No edificio onde está situado, na rúa Corrientes de Bos Aires, ten a súa sede un dos centros culturais máis influentes de América Latina, con trinta mil metros cadrados distribuídos en trece plantas e catro sotos. Posúe tres salas teatrais, que poden acoller máis de dous mil espectadores, varias salas de exposicións e un cine (Díaz, 2010b: 181).

Nesta creación plástica recrease a obra ‘inaugural’ do teatro nacional arxentino titulada *Juan Moreira* (1846). O mural, que parte da versión ‘mimodramática’ de 1884 –máis do que da teatral *tout court*, agora referida e reescrita polo actor uruguaio José Podestá que, dous anos despois, faría célebre un pallaso que fala con parlamentos tirados da novela orixinal do escritor porteño Eduardo Gutiérrez, publicada a finais da década anterior–, reproduce de maneira fiel o momento da escenificación da peza no circo: un atento público observa no centro como un grupo de catro soldados a cabalo rodea ao protagonista, o famoso gaucho Juan Moreira, ao que a súa muller axeonllada lle está a suplicar que non se vingue das falsas acusacións e do maltrato do alcalde, para así evitar males maiores. Deste xeito, a obra plasma o dinámico e colorido ambiente circense en que se desenvolve o espectáculo teatral,

---

<sup>123</sup>Referímonos ao artigo «O diversificado entrecruzamento entre as concepcións teatral e muralística en *El nacimiento del teatro argentino* de Luís Seoane» foi publicado no ano 2016 dentro da publicación *Nuevas perspectivas literarias y culturales (I CIJIELC)* (Vigo: MAAC-ELICIN).

tal aconteceu na realidade, principalmente por vía da representación das múltiples e diversas acrobacias dos saltimbanquis ou acróbatas ao longo de toda a monumental pintura.

Neste mural, realizado con resinas sintéticas, as figuras humanas e os elementos complementarios –os cabalos, as escadas, e todo o tipo de obxectos que acompañan as acrobacias e espectáculos– están trazados mediante unha liña sinxela, fina e negra. A estes debuxos anteponse a máis variada gama de cor, desde as tonalidades de azul, amarelo eocre, até a viveza do vermello, en distintas formas xeométricas, triangulares e rectangulares, regulares e irregulares; toda esta combinación interrelacionada de cor e forma, remite ademais ao espectáculo do circo. Explicándoo doutro xeito elembando as palabras do propio autor, expresadas no texto «Sobre a miña achega á arte mural», este é descrito do seguinte xeito: “a parede pinteina cun fondo abstracto de cores brillantes, onde o grafismo representa precisamente un circo, que, no seu centro, alude a unha escena da obra” (Seoane, 1996i: 415).

A temática solicitada para o mural *El nacimiento del teatro argentino* (M. 14) posibilitou que Seoane puidese plasmar a súa admiración polo mundo do circo, a través dunha enorme variedade de accións e de espectáculos dos acróbatas, cuxo corpo escultórico mostra a fortaleza muscular que singulariza a estes profesionais da ximnasia e do xogo corporal. De feito, noutras creacións plásticas tamén expresa o seu gusto por reflectir figuras relativas ao ámbito do circo, por exemplo, no debuxo *O contorsionista* (1953) (Fig. 12), anterior á construción deste mural, ou na carpeta *Sete estampas de circo* (1974) (Fig. 11), para cuxa elaboración posibelmente lle servise de inspiración a realización deste mural.

Porén, non son os únicos casos dentro do conxunto creativo do artista en que se desenvolve este motivo, senón que na súa obra literaria encontramos algún outro testemuño. No espazo narrativo, o conto «El encantador de la plazuela de las Bárbaras», de *Tres hojas de ruda y un ajo verde. O las narraciones de un vagabundo* (1948), presenta ao encantador e adiviño Pedro de Belunza que, na pequena praza coruñesa das Bárbaras –ao carón do antigo convento do século XV de Santa Bárbara–, realiza un espectáculo constituído por diferentes xogos ante a multitude atenta, ao lanzar aros de madeira ao aire. Para alén destas diversións, este personaxe expón, sobre un gastado tapiz vermello, diversos obxectos para empregar nas artes do encantamento e da adiviñación. No campo poético, o poema «O tapiz», integrado no libro *Na brétema, Sant-Iago* (1956), recolle a fin trágica dun espectáculo ximnástico na praza compostelá do Toural, exemplificando o perigo ao que se expoñen estes expertos do salto, co falecemento dunha moza ximnasta nun dobre salto sobre o vello tapiz de flocos prateados. O elemento dramático da morte, singularizado polo vermello do sangue, contrasta coa cor prata do tapiz, coa cor rosa do vestido da rapaza e co ouro que caracterizan os seus cabelos; cores



que na fin da composición –nos versos 25 e 26– connotan tristeza: “No dobre salto mortal/ de ouro triste e rosa triste”. A ximnasta está acompañada por un saltimbanqui, tamén está presente o atleta de brazos de aceiro –recalcándose de novo a excelente condición física e fortaleza corporal destes especialistas do salto–, alén dos acróbatas, contorsionistas e a muller das barbas que, no verso 14, entoan unha cantiga de “vagamundos pelengrinos”.

Temos de salientar destes dous exemplos literarios a recreación espacial destes espectáculos ao ar libre nas rúas, en concreto, en lugares significativos de dúas importantes cidades galegas –as cales adquiren unha importancia clave na biografía do autor–, espazos de tránsito mais de moita concorrencia especialmente en épocas pasadas como a Idade Media ou séculos posteriores.

En consecuencia, tanto no campo literario, canto no campo da plástica, detectamos mostras anteriores e posteriores á execución do mural relativas ao circo. Por conseguinte, aínda que xa existía unha pequena predilección anterior do autor por este tipo de motivos, esta intensifícase algo máis e entra en detalles coa realización do mural *El nacimiento del teatro argentino* (M. 14). En xeral, nas súas creacións, tanto no espazo do plástico canto no da escrita, amosa o mundo do circo e as súas actividades case como unha auténtica arte da ximnástica, e os seus protagonistas como verdadeiros artistas do espectáculo, do xogo, do exercicio corporal.

En relación co anterior, resulta salientábel, a respecto da viveza das cores, a súa inspiración nas características do ámbito do circense para a súa obra plástica en xeral. Recoñece esta influencia no que di en relación ás cores vivas e alegres propias das lonas dos circos, no seu libro ensaístico *Arte mural. La ilustración* (Seoane, 1974: s/p).

Para alén de asentarmos *El nacimiento del teatro argentino* (M. 14) como elemento de influxo que favorece no artista a produción doutras obras de motivo circense –aínda que matizando a súa previa predilección–, este mural promove a elaboración de creacións de núcleo teatral posteriores no ámbito plástico e até no literario. No primeiro grupo, encontramos os óleos *Actor de personaje clásico* (1961) (Fig. 46), *Personaje teatral* (1967) (Fig. 47), *La actriz* (1972) (Fig. 48), aos que temos que sumar outros non estritamente adscritos ao feito teatral do tipo de *La declamadora* (1966) (Fig. 49) ou *Personaje con un bulto al brazo* (1964) (Fig. 50). En todos estes visualízase de xeito significativo o tratamento dos distintos actores a desenvolver o seu papel escénicos. Mais tamén existen similitudes no tocante á utilización de tonalidades cromáticas semellantes, nomeadamente o amarelo, ou o vermello, o azul, o gris. Á súa vez, existen outras creacións como o gravado *Ofelia en Elsinor* (1960) (Fig. 51), cuxa motivación, ao mesmo tempo, se debe máis que ao clásico hamletiano

á versión cunqueiriana deste. Así mesmo, efectúa diferentes retratos de dramaturgos e actores en virtude ao seu afán por debuxar aos seus contemporáneos e a persoas de certo (re)coñecemento como ten demostrado na súa obra híbrida *Figuraciós (La Voz de Galicia, 1971-1977)*, tal *Retrato de Bertolt Brecht* (1957) ou *Pola Negri* (1970) (Fig. 52), alén da mostra anterior ao mural *El actor Robert Atkins, de Calibán en The Tempest* (1949).

A respecto da literatura, chama a atención que as obras teatrais de Seoane sexan próximas á execución do mural, en concreto, posteriores: *A soldadeira* e *Esquema de farsa*, publícanse no ano 1957 –coincidindo co ano de inauguración do mural–, *El irlandés astrólogo* sae do prelo no ano 1959. A pesar de que podemos afirmar sen a menor dúbida que *El nacimiento del teatro argentino* (M. 14) ten o seu peso na potenciación do gusto do autor polo teatro non é un factor nin moito menos exclusivo para explicar o seu traballo como creador teatral. Previamente, el xa dá a coñecer a súa faceta por se encargarse do teatro desde diferentes perspectivas dun xeito multidisciplinar, mesmamente cunha idade moi temperá xa escribira *El percebe en su tinta*. Alén disto, resulta esperábel que Seoane experimente a creación teatral, baseándonos no seu interese por producir en cada unha das vertentes do *corpus* literario –ao igual que do plástico–, sobre todo sendo conscientes do abano de posibilidades que lle ofrece a creación neste xénero como pintor e escritor. Por tanto, probabelmente este mural ocasiona un interese maior de Seoane polo teatro, mais sen ser o seu influxo decisivo, xa que existe no autor unha tendencia inicial cara esta vertente, como acontece con algunha obra plástica precedente. Con todo, percibimos que para outras producións do ámbito plástico si se sitúa como o factor determinante, no senso de elemento motivador, alén de modelo a seguir desde o punto de vista do enfoque e do aspecto cromático.

En xeral, *El nacimiento del teatro argentino* (M. 14) chega a acadar unha acentuada importancia no conxunto creativo de Seoane, conformándose como elemento inspirador para o propio autor. Este mural aumentou, sen dúbida algunha, o tratamento do motivo teatral no conxunto da súa obra. Inclusive, recoñécese no autor unha tendencia *in crescendo* a se ocupar no xénero ensaístico –na revista *Galicia Emigrante* e na correspondente audición radial, alén de outras publicacións soltas– dunha diversidade de asuntos de teor teatral a partir da segunda metade da década dos anos cincuenta –sen obviarmos algún traballo anterior–; ao que hai que sumar a coincidencia temporal tamén nas vertentes da escenografía –cuxas achegas son dos anos sesenta e setenta– ou a ilustración cunha maior plasticidade a partir dese momento. En definitiva, este mural posúe unha relevancia central para o traballo do autor, dá lugar a un incremento do tratamento teatral, ora na escrita, ora na plástica.

Para continuarmos o noso percorrido, iniciemos agora a exploración a partir deste mural da concepción teatral e muralística. Canto a teatral, Seoane tivo con esta creación mural a oportunidade de reflectir plasticamente nunha obra que asume moitos dos principios teatrais por el promovidos para un teatro popular galego, do xeito en que tamén o propugnaba Blanco-Amor; un teatro que, por un lado, representase a identidade nacional e os problemas do pobo –neste caso concreto emblematicado na figura dos gauchos–, e que concienciase á colectividade nas ideas de xustiza, liberdade e solidariedade; un teatro que, por outro lado, tivese un carácter sinxelo, onde se privilexiase a mímica e a acción –no posíbel, afastándose do literario–, ao tempo que se puxese de relevo a función fundamental do actor. Así, nun espazo ao ar libre, inclínase e avoga por representacións de tempos antigos e, en concreto, do medievo, parateatrais, como o guiñol ou as de Antroido, e accesíbeis a todo o público, como os espectáculos nas rúas dos saltimbanquis e xograres. Deste xeito, pretende fusionar a realidade cotiá cos novos coñecementos da técnica e da ciencia con propósitos pedagóxicos e didácticos, facendo efectiva, ao igual que acontece coa case totalidade dos seus murais, unha función cultural dirixida e accesíbel á totalidade da poboación, cun carácter inmediato.

Asemade, tamén tivo a oportunidade de desenvolver en *El nacimiento del teatro argentino* (M. 14) practicamente todos os preceptos que o artista considera desexábeis para a concepción mural, os cales non puido levar a cabo, na forma en que el quixera, en todos os seus murais. Este mural correspóndese cun exemplo de proxecto consensual do muralista, Seoane, cos arquitectos, para cuxa creación se teñen en conta as barreiras arquitectónicas –nomeadamente, columnas e escaleiras. Á súa vez, o mural desempeña a función coordinadora do espazo entre as diferentes estancias do edificio. Malia que, este mural mostra a especificidade da arte e da cultura nacional arxentina –por medio das raíces do seu teatro e da figura do gaúcho–, ten de se entender produto do encargo dos arquitectos coa temática moi específica de homenaxe ás orixes do teatro arxentino, por iso, tamén se ten de comprender como excepción a respecto da súa achega á cultura galega desde a emigración e á difusión da singularidade do pobo galego que o autor executa con teima no seu muralismo. Así mesmo, Seoane pon de manifesto o grande tema paralelo e constante da súa arte mural, isto é, o omnipresente estatismo da figura humana.

En definitiva, *El nacimiento del teatro argentino* (M. 14) confórmase como a homenaxe ao teatro, neste caso ao teatro inaugural de Arxentina. Seoane reproduce plasticamente unha representación teatral coa que se destaca a importancia dos actores no centro, a desenvolver os seus papeis, tamén do público atento a visualizar e xulgar a posta en escena. Este mural pon en valor o teatro dentro do teatro, quer dicir, o teatro como

representación plasmada no teatro como institución cultural. Dito doutra forma: o público observa nunha mesma creación artística, un mural e unha representación dramática reflectida mediante a plástica, dentro dun espazo teatral. Este mural rende conta do que foi o teatro arxentino no seu inicio, de como eran as representacións, próximas ao parateatral, ao circo e no circo, para que o espectador que acude ao Teatro General San Martín a asistir a un espectáculo teatral actual poida, visualizando o mural, ter unha idea das mudanzas do teatro co paso do tempo: ou sexa, en certo modo, o mural achega unha idea panorámica do teatro arxentino ao longo da historia, desde os seus inicios até a actualidade.

A modo conclusivo, a integración e o vínculo artístico elévase ao máximo grao na obra deste artista, pois *El nacimiento del teatro argentino* (M. 14) está a sinalar o mundo do teatro e a transmitir á sociedade unha idea determinada do teatro, colorista e popular, didáctica e pedagóxica. Simultaneamente, esta paradigmática creación está a comunicar a monumentalidade caracterizadora do muralismo de Seoane, á vez que, salienta a síntese que singulariza a súa arte. En resumo, este extraordinario e espectacular mural, que marca significativamente o traballo de referente teatral elaborado por este artista *a posteriori*, permítelle conseguir unha grandiosidade excepcional, alén de acadar con el parámetros dunha notoriedade fóra do común.

### 3.2. A alegoría chave da *mater gallaeciae*, un encontro central coa peza *A soldadeira*

A estrea oficial de Luís Seoane na faceta de autor teatral iníciase no ano 1957 coa publicación da peza *A soldadeira* pola Editorial Ariadna de Buenos Aires, orixinalmente escrita en galego e traducida posteriormente ao español polo propio autor. É unha obra que se conecta directamente co teatro irlandés, en especial co traballo de Synge, con claros influxos de Bercht, así como con estreitas ligazóns á obra de Castelao e Valle-Inclán no tocante á esfera dos personaxes de teor popular e máis marxinal –o tolo, o cego, o vello etc. Na medida en que o apuntan Lino Braxe e Xavier Seoane, apréciase a intención do autor por construír as bases para un teatro histórico en Galiza, tal e como se percibe coa visión monumental que se lle concede á obra, á maneira de Cabanillas ou Pondal cunha fundamentación épico-mítica (1996: 16).

Unha das singularidades de máximo potencial artístico da *Soldadeira* son as alusións expresas ao teatro na propia peza, conformando o sempiterno recurso dramático do teatro dentro do teatro. O didactismo, se couber, acada certamente un nivel superior ao facilitar a

toma de conciencia do público, axudándoo ou incitándoo a reflexionar sobre o que é o teatro dentro do propio teatro, ben sexa a través da lectura ou ben a través da súa concreción visual. Con este recurso, cuxa finalidade última é a toma de conciencia, aproveita para sintetizar na propia obra a súa concepción teatral, a súa forma determinada de entender o teatro como un espectáculo.

Este dramaturgo sitúanos na época medieval, en concreto no século XV en Santiago de Compostela e nas súas bisbarras, para asistirmos á insurrección social irmandiña liderada por Rui Xordo. Móstrase así o conflito entre as clases populares –labregos e artesáns– e as oligárquicas –Igrexa e nobreza. Consecuentemente, o tema irmandiño establece unha ponte directa cos tapices seoanianos cuxo obxecto son as loitas irmandiñas, como os dous titulados *Batalla dos irmandiños* (T. 9), mais tamén as súas vitorias, tal o tapiz *Pedro Madruga e o bispo de Tui* (T. 4). Cunha clara función ideolóxica e didáctica, o noso escritor pon en valor na *Soldadeira* este episodio histórico, recorrendo unha vez máis á dialéctica pasado-presente por medio dos tres campesiños do século XX –isto é, labregos actuais no sentido de poder seren temporalmente coetáneos á época do autor. A finalidade última consiste en demostrar as similitudes dos problemas e explotación padecida pola colectividade campesiña no transcurso histórico. Especificamente, recóllense outras tres temáticas claves: a crítica a aparición de novos impostos, o empobrecemento dos labregos por causa do sistema impositivo e a chamada á sublevación contra o réxime establecido (González, 1994: 105).

Lembremos que ese sincretismo entre a temporalidade medieval e a actual, a través do cal o autor acada tan bos resultados, preséntase totalmente coincidente co entendíbel no mural *Músicos y labradores* (M. 11); en que tamén combina personaxes labregos máis actuais con outros claramente medievais –na medida en que xa o temos explicado noutras partes desta Tese. Na arte mural seoaniana a recreación medieval contextualízase (ou mestúranse) nese conxunto maioritario de obras temporalmente de inscrición máis recente de asunto popular, nuclearmente labrego e/ou mariñeiro, xogando tamén con esa dicotomía perceptíbel na peza *A soldadeira*. Nesta evidénciase de xeito destacábel o interese de Seoane polo medievo, ao igual que o manifesta de modo central no campo poético mediante *Na brétema*, *Sant-Iago*, ou no ámbito narrativo por vía de *Tres hojas de ruda y un ajo verde*.

Neste libro acompañamos a historia do fracaso da rebelión, guiados pola soldadeira Minia, personaxe utilizada como fío condutor da historia e como trasunto ideolóxico de Seoane. Por un lado, esta figura pon en contacto os gremios artesanais de Santiago e os insurrectos irmandiños ás ordes de Rui Xordo e, por outro lado, introduce nos acontecementos aos tres labregos actuais. O fin da peza fica aberto. Tras o fracaso en

Compostela, o campesiño mozo e o cego levan, a xunto os demais sublevados e campesiños que agardan no monte, o corpo malferido de Minia, danado polos falsos cabaleiros de Santiago—os cales tamén se encontran na produción poética deste artista. Execútase o sinal de vinganza dirixido aos poderosos inimigos co levantamento, de novo, da forza por parte do campesiñado. A soldadeira morre e os campesiños actuais e medievais choran o seu falecemento e claman: “Todos estamos contigo, guerra. Ca nosa vontade e co noso sangue, Minia, Soldadeira...” (Seoane, 1996b: 142). A morte da soldadeira supón o clímax no proceso de autorrecoñecemento por parte dos campesiños actuais, pois, seguindo as palabras de María Fe González e Armando Requeixo, Minia é a “simbolización do pobo galego (e, por extensión, Galicia); é a voz da conciencia do pobo galego a través dos tempos”, cualificándoa estes autores tamén de anti-heroína (González & Requeixo, 1996: 32).

Nesta orde de cousas, dentro do imaxinario seoaniano concíbese a esta protagonista á maneira dunha *mater gallaeciae*. Esta lectura interpretativa susténtase especialmente ao póla en comparación co panorama muralístico deseñado por este autor. Mesmamente, a obra teatral consegue unha maior concreción e significación aproximativa a respecto deste xénero plástico por medio da idea da *mater gallaeciae* ou das nais do pobo galego —en confronto con outros asuntos ou motivos. Por extensión e baixo unha visión globalizadora, a representación destas imaxes femininas devén na simbolización de Galiza.

Para alén da simple *personificación en feminino* deste país, proporcionouse no panorama artístico-literaria galego, fundamentalmente da man de Rosalía de Castro e de Castelao, a idea de *nai* como principal sufridora e vítima da discriminación soportada polo país ao longo dos tempos. En especial, foron representadas así polo irreparábel e enorme dano causado pola emigración, en que as matriarcas foron as que padeceron máis directamente a perda de seres humanos, conformándose como as grandes heroínas da resistencia. Seoane, alén de desenvolver este motivo en varias creacións, como no óleo *Mater Galleciae* (1961) (Fig. 53) e en poemas xa comentados do tipo «Aquela vella e os corvos» (*As cicatrices*), resume e explica a idea da *nai* como simbolización de Galiza no ensaio «A escultura en Galicia» partindo das imaxes dos cruceiros —elemento arquitectónico tradicional de forte simbología tamén na obra de Castelao, entre outros escritores galegos:

outro tanto ocorre con esas imaxes labradas polos nosos pedreiros. O amor máis cándido e máis grande ós doces mitos humanos do cristianismo, fixo que estes homes de mans rudas, afeitos a desbasta-la pedra, separaran a fe da letra e a que unha muller do pobo, a Virxe, levara para sempre entre eles o fillo. Nai e fillo entre a multitude labrega e costeira. A faciana da nai abáixase repetidamente sobre a faciana do fillo. É a dor resignada —desde os séculos XIV e XV—, de tódolos humildes de

Galicia e é a perduración no tempo, ata hoxe, nas maternidades dos nosos pintores –Castelao e Colmeiro sobre todo– daquela divindade celta, a *Mater Galleciae*, que incorporaron á súa paganía os romanos. Galicia simbolizouse decote na nai. Cando os emigrantes deciden facer un monumento en Galicia, pensan en representar todo o seu pensamento na terra coa simboloxía da nai (Seoane, 1996a: 86-87).

A protagonista da peza *A soldadeira*, Minia, desenvolve a función da *mater gallaeciae* e simboliza a Galiza, tal e como expresa o personaxe do Cego na fin do drama, ante o corpo sen vida da soldadeira: “lembranza e historia do teu pobo, non podes morrer. Ti eres historia que xunta. Eres máis que historia. Eres fada, lenda, eternidade do teu pobo.” (Seoane, 1996b: 142). Aínda que esta alegoría está contida de xeito un tanto implícito, no seu desenvolvemento dramático, Minia guía ao pobo a favor da causa irmandiña. Tras a súa morte en mans dos inimigos, é reivindicada polos sublevados como modelo a seguir, como unha mártir ou heroína. Esta soldadeira personifica á Galiza que tenta conducir aos seus fillos cara a liberdade, a solidariedade e a xustiza.

Simultaneamente, no mural *Mater gallaeciae* (M. 19), plásmanse varias imaxes femininas que configuran diferentes *mater gallaeciae*. Estas composicións estáticas e sentadas, infiren a idea da *nai* que agarda paciente, reflexiva, o paso da vida, e induce a concepción de ser a matriarca o grande sustento e apoio moral da familia e, por extensión e no seu conxunto, da poboación galega. Así, estas *mater gallaeciae* connotan a dor resignada de todos os humildes de Galiza, do mesmo xeito en que a protagonista Minia sente esa dor de primeira man, sendo asasinada por defender os dereitos do seu pobo.

Non obstante, aínda sendo este mural o caso máis explícito deste tratamento –tal o sinala o propio título–, súmanse a este moitas outras producións muralísticas que inducen esta temática. Entre os máis significativos mencionamos: *Figuras* (1955) (M. 6), *Figuras sentadas* (ca. 1955-1960) (M. 8), *Figuras sentadas* (1968) (M. 45), *Figuras esperando* (M. 12), *Figuras estáticas* (M. 28), *Dúas figuras femininas* [s. t.] (M. 32), *Parella de figuras femininas* [s. t.] (M. 49) ou o proxecto *Mulleres estáticas* [s. t.] (P. 34). Por tanto, non é unha liña temática residual, senón que todo o contrario: posúe unha alta importancia no *corpus* muralístico por concretar dentro da colectividade galega, á muller cun valor nuclear, como alegoría e emblema nacional. Na plástica Seoane utiliza as ferramentas axeitadas para expresar esta idea das *mater gallaeciae* no muralístico, por vía do estatismo ou da suxestiva espera, ao igual que na escrita soubo eficazmente reclamala no libro *A soldadeira*, mediante a reivindicación e relevancia dunha personaxe marxinalizada máis na verdade fundamental nese tramo histórico que se ficionaliza.

Por último, esta comparación relacional ficaría incompleta se non lembramos que—como xa temos sinalado—, no fondo, toda a creación mural do noso artista responde á conformación dunha *mater gallaeciae* ou *nai galega*, en canto a temática propiamente galega e a súa especial contribución e preocupación pola súa terra natal desde o exilio, conforme o explica o autor no artigo «Sobre a miña achega á arte mural»<sup>124</sup>.

### 3.3.A roda e a súa simboloxía, asunto partillado de xeito relevante coa obra *El irlandés astrólogo*

No ano 1959 Luís Seoane tira do prelo a obra *El irlandés astrólogo*, escrita orixinalmente en español, no seo de Ediciones Losange de Buenos Aires. Este libro teatral, estruturado en tres lances, tradúcese ao galego nunha edición posterior, publicada no ano 1980 polo dramaturgo e crítico teatral Francisco Pillado Mayor; o cal indica nas liñas introdutorias da súa edición que, entre os moitos proxectos planificados por Seoane para o ano en que morreu estaba a idea de pasar ao galego esta peza para a súa inmediata publicación (Pillado, 1980: 6). Como é sabido, esa tradución ao galego por parte do propio autor non se chega a producir a causa do seu inesperado falecemento.

Pillado apunta nesa breve introdución o feito de que en Ediciones Losange se publicase tres anos antes a peza do dramaturgo alemán Bertolt Brecht *Vida de Galileo (Leben des Galilei)* —escrita en Dinamarca entre o ano 1938 e 1939—, autor que inflúe notabelmente no teatro seoaniano. A isto engadimos que a admiración e a influencia que Brecht causou neste autor se percibe fondamente nas similitudes entre esa obra do escritor alemán e *El irlandés astrólogo*, en concreto en dous aspectos de carácter xeral. Por unha parte, ambos escritores reflicten nas súas respectivas obras un evidente contido autobiográfico. Por outra parte, a temática e os motivos empregados para tratar a represión que sofren os seus protagonistas —o italiano Galileo Galilei, na peza de Brecht, e o irlandés Patricio Sinot, na de Seoane— por parte da Inquisición resultan ser practicamente idénticos. De feito, María Fe González e Armando Requeixo, ratificando esta innegábel influencia, acrecentan que a crítica

---

<sup>124</sup>Para facilitar a lectura do estudo recuperamos esa cita á que nos referimos: “Mais os meus temas, repito, teñen que ver case na súa totalidade coa figura humana galega. Trátase para min sempre dunha especie de Nai Galega, outra constante na temática que nos vén dende a prehistoria, a deusa que incorporou Roma ás crenzas, a dos cruceiros galegos, as que pintaron Souto e Colmeiro, etc. Alguén se preguntaba, hai pouco, que fan os emigrantes. Pois ben, aparentemente nada, como non sexa loitar contra a emigración, os primeiros nesta loita, sen que ninguén os escoite, e espallar Galicia polo mundo do xeito que poden. É o que fixen eu como pintor, e antes Colmeiro, Maruxa Mallo, tamén en Bos Aires, cos temas dos murais” (Seoane, 1996i: 415).



coincide en sinalar o evidente influxo brechtiano e “algúns incluso van máis lonxe e declaran que a lectura por parte de Seoane do *Galileo Galilei* do alemán sería o motivo último que o animou a escribir a peza” (González & Requeixo, 1996: 32).

A trama de *El irlandés astrólogo* desenvólvese no século XVII en diferentes lugares da actual capital galega. Mostra o conflito entre a Igrexa e os seus ideais fronte a razón da arte astrolóxica e da adiviñación, perseguida esta última pola represora Inquisición pertencente á poderosa institución eclesiástica. Mediante unha nota previa á obra, o autor acláranos que o protagonista, o irlandés Patricio Sinot, foi un personaxe real que exerceu como profesor de retórica na universidade compostelá, mostrando, desta forma e máis unha vez, o seu interese pola Historia de Galiza, por esa historia extra-oficial. O noso escritor sérvese dalgún detalle da vida deste personaxe para o desenvolvemento da historia, mais de ningún relativo ao seu proceso “que tuvo más bien carácter leve, como casi todos los del Santo Oficio en Galicia, donde esta institución no alcanzó tanta importancia como en otros países de la península” (Seoane, 1959: 59). Reforza este feito na segunda escena do primeiro lance, pondo en boca da namorada do profesor Sinot, a fermosa Áurea<sup>125</sup>, as palabras de advertencia ao seu namorado que constatan o feito de ser Compostela unha cidade “donde los inquisidores jamás tuvieron mucho que hacer. Santiago no es Toledo ni Valladolid. Pueden fijarse en tus astrologías para justificar su sueldo” (Seoane, 1959: 65).

Pasando a sintetizar brevemente as principais temáticas, predomina na obra o asunto da constante contradición. Tal e como sinalan González e Requeixo, desenvólvese a oposición ortodoxia/heterodoxia, reflectida a través de varios subtemas: o da represión física e intelectual, o da emigración e o da crítica ao poder eclesiástico e académico. A respecto da emigración, existe unha dobre visión: a dos inquisidores e catedráticos fondamente xenófobos e a visión do propio emigrante que defende a súa postura (González & Requeixo, 1996: 35-36). Á súa vez, no drama preséntansenos outros asuntos como a traizón e a fortuna que, en certo modo, adquiren menos importancia na totalidade da peza, aparecendo secundarizadas a respecto dos grandes temas que acabamos de mencionar.

---

<sup>125</sup>A modo de paréntese, resulta curioso o feito de que Seoane se decantase por un nome da mesma base e variante léxica para designar á fermosa personaxe feminina, Áurea, que para a moza protagonista do poema «Aureana e o alicorne», integrado na obra poética *Na brétema, Sant-Iago* (1956): “Cando Aureana escoitaba/ o marmurio da auga/ na Fonte do Camiño,/ e o dos soños,/ pol-os que cabalgaba/ con estrondo e afouteza/ o cabaleiro de lanza e escudo,/ o invisíbel alicorne/ –que somente amóstrase ás virxens–,/ brincou sobor do seu colo,/ pra xogar satisfeito/ antre os seus purísimos dedos.// Coido: –Pra Aureana/ máis tarde virá o cabaleiro”. Neste sentido, o autor escolle dous nomes semellantes, Áurea e Aureana, para nomear ambas as mozas e connotalas coa reminiscencia do ouro a que fan referencia.

Pondo en diálogo *El irlandés astrólogo*co muralismo deste artista, resalta como elemento compartido o asunto da roda e a súa simboloxía, por desenvolver un papel significativamente relevante dentro da conexión interartística en contraste con outros paralelismos.

Por conseguinte, centrándonos no motivo da roda, na escena con que comeza o segundo lance, esta aparece como un dos instrumentos de tortura, utilizada polos inquisidores para facer falar ao suposto demo que habita no interior do protagonista, Patricio Sinot. Os tres membros da Inquisición reflexionan sobre a idea de ser a roda unha gran invención de orixe descoñecida, cuxa difusión nas Américas se atribúe a un frade galego, que a dera a coñecer en México para ser empregada no carro e no arado. É así que, a través do diálogo dos inquisidores, se nos traslada a oposición entre a finalidade utilitaria da roda, vinculada ás tarefas campesiñas como elemento conformador do carro ou do arado, e a finalidade inhumana da mesma como instrumento bélico e de tortura en mans dos poderes políticos e eclesiásticos, sendo ambas finalidades tratadas en diferentes murais.

Ao mesmo tempo que os inquisidores citan os fins para os que se empregou a roda, mencionan tamén a súa variada simboloxía, acrecentando ao seu uso máis discordancias, pluralidade e contrasentidos:

PRIMER INQUISIDOR. Existe la rueda del carro, la del molino y la del timón...  
SEGUNDO INQUISIDOR. Existe la rueda que llevó a América el Beato Sebastián de Aparicio, natural de este país.  
TERCER INQUISIDOR. Existe la rueda de la fortuna.  
SEGUNDO INQUISIDOR. La rueda de la fortuna y ésta.  
TERCER INQUISIDOR. Te habías olvidado de esta rueda.  
PRIMER INQUISIDOR. La que aplican los inquisidores para la salvación de las almas.  
SEGUNDO INQUISIDOR. Es como la rueda de la fortuna.  
PRIMER INQUISIDOR. Si, es como la rueda de la fortuna.  
SEGUNDO INQUISIDOR. Se parece a la de la fortuna. En lo alto de la rueda está un rey coronado, la rueda gira y el rey termina en lo bajo de ella...  
TERCER INQUISIDOR. Sin corona, sin tesoro, sin reino.  
PRIMER INQUISIDOR. En lo bajo de ella puede haber un labrador sin tierras sin ganado, sin simiente, y, si Dios quiere, puede subir a lo alto de la rueda...  
TERCER INQUISIDOR. Propietario de muchos bienes, tierras y rebaños.  
SEGUNDO INQUISIDOR. Tu estás ahora abajo de la rueda. No tienes nada.  
TERCER INQUISIDOR. No tenías patria.  
SEGUNDO INQUISIDOR. Ahora, además de no tener patria, no tienes ni cátedra, ni ciencia, ni nada.  
PRIMER INQUISIDOR. Tienes cuerpo, pero el cuerpo no cuenta cuando sólo es cuerpo.  
SEGUNDO INQUISIDOR. Es el alma lo que te resta y ésta no es tuya sino del diablo.

PRIMER INQUISIDOR. El diablo debe cedernos tu alma. Para el juicio somos Dios.

SEGUNDO INQUISIDOR. Juzgamos, hacemos girar la rueda de los tormentos y condenamos.

TERCER INQUISIDOR. Y con ella la de la fortuna.

PRIMER INQUISIDOR. Como Dios.

SEGUNDO INQUISIDOR. Igual que Dios.

PRIMER INQUISIDOR. Tu círculo astral es una rueda dibujada.

SEGUNDO INQUISIDOR. Una rueda del diablo, que engaña pero no rueda.

TERCER INQUISIDOR. Una rueda de arte que es rueda de fantasía.

SEGUNDO INQUISIDOR. No como la que construye el carpintero (Seoane, 1959: 77-78).

De maneira global, Seoane estanos a presentar a roda como un elemento de orixe ancestral, polivalente nos seus usos e mais no seu significado simbólico, tanto a través deste fragmento de *El irlandés astrólogo*, canto mediante a súa produción muralística.

Ao revisarmos os inventarios propostos detectamos nove obras murais que integran no seu deseño o motivo rotativo: os murais *Los músicos* (1953) (M. 2), *Las carretas* (1956) (M. 13), *Rodas e ondas* [s. t.] (ca. 1957-1958) (M. 17) e *Jinetes* (1959) (M. 24); a vidreira *Campesinas* (1959) (V. 1); os proxectos *Escena parateatral* [s. t.] (ca. 1955) (P. 35), *Mulleres e paisaxe* [s. t.] (s. d.) (P. 33), *Dúas figuras humanas* [s. t.] e *Escena de homes e cabalos* [s. t.] (s. d.) (P. 40), así como, con certos matices e non poucas dúbidas, tamén as proxectadas *Composicións rotativas* [s. t.] (s. d.) (P. 32).

Como se pode comprobar, a pesar de que se descoñece a data de elaboración de tres proxectos, percíbese o feito de seren realizadas na súa maioría na década dos anos cincuenta, ao igual que este libro teatral. Este dato leva emparellado a hipótese de considerarmos *El irlandés astrólogo*, o mural *Jinetes* (M. 24) e a vidreira *Campesinas* (V. 1) como as tres obras coas que o autor culmina o forte e plural sentido simbólico da roda que quere comunicar, e que veu experimentando de maneira satisfactoriamente expresiva coas súas outras creacións do muralismo. Mais vexamos sinteticamente a través destas obras como se asenta o vínculo con esta peza neste sentido concreto.

Por un lado, a roda expresa as finalidades utilitarias destinadas ao traballo campesiño, ao xeito de representación do carro e/ou da carreta –ou similar– como símbolo de identificador das clases populares e emblema do seu particular esforzo. Este significado garda outros valores como o aludir de modo paralelístico o sol ou o de comunicar e reforzar a idea de musicalidade ou ritmicidade. En xeral, este simbolismo correspóndese co que acolle o mural *Las carretas* (M. 13), a vidreira *Campesinas* (V. 1), o proxecto *Mulleres e paisaxe* [s. t.] (P. 33) e o mural *Rodas e ondas* [s. t.] (M. 17). Neste último, cabe asemade a liña

interpretativa de entender as rodas como os trísceles máis primitivos do mundo castrexo, caracterizados por radios rectos, suxerindo de modo global o raizame máis antigo da cultura galega.

Por outro lado, encontramos outras creacións cun simbolismo diferentemente particular. Así, no proxecto *Escena parateatral* [s. t.] (P. 35) a roda lígase ao espectáculo, ao para-teatro, ás artes escénicas do medievo. Nese deseño pódese entender como equivalencia á danza e á música, no sentido en que implican movemento, dinámica e liberación. Neste contexto determinado, suporía unha liberación da rutina dos traballos e dos problemas cotiáns do pobo mediante o entretemento. Esta idea refórzase aínda máis de termos en conta o característico son que producen as rodas en movemento, remitindo a unha ritmicidade musical.

Fronte o encadramento da roda en mans campesiñas, no mural *Jinetes* (M. 24) remítese a finalidade bélica por vía de dúas rodas de pequeno tamaño. Fórmase un xogo de cores e correspondencias entre os elementos rotativos, os cabalos e os xinetes, establecendo un cruzamento de correspondencias, que reforza a idea de confronto entre os dous cabaleiros. As rodas simbolizarían a velocidade e a dinámica de procedementos e movementos no campo de batalla, aplicadas neste caso á agresividade na loita entre ambos rivais. Con todo, consideramos que estes elementos circulares representan á clase popular e o seu sometemento na época medieval, por estaren por debaixo das decisións políticas e bélicas, a pesar de padecerem máis directamente as consecuencias das vitorias ou derrotas da minoría poderosa. En consecuencia, o elemento rotativo induce a idea de conflito/confronto, do mesmo xeito que se pode entender na parella de proxectos *Dúas figuras humanas* [s. t.] e *Escena de homes e cabalos* [s. t.] (P. 40); malia que no último esbozo tamén se acollería a evocación solar.

Nesta liña expositiva, cómpre referir o proxecto *Composicións rotativas* [s. t.] (P. 32), onde o omnipresente motivo da roda condúcenos a pensar nunha estrutura ou instrumento popular –do tipo do carro, por exemplo. Porén, resulta máis acertada e idónea a hipótese de seren simples exercicios plásticos de teor abstracto, nos cales entrever certo símil cunha figuración de aparencia humana.

Ante todo, destacamos o coñecido mural *Los músicos* (M. 2) por presentar un diálogo directo con *El irlandés astrólogo* na simboloxía da roda, ao conxugar os dous significados principais que nesta se expresan. Por unha parte, as dúas rodas unidas por un pau horizontal achegan unha acepción práctica evocando as tarefas do campo aludindo ao carro/carreta ou similar. Á súa vez, transmiten a idea de musicalidade das rodas, que suman o seu ritmo ao son producido polos músicos plasmados nesa bóveda. Por outra parte, existe unha estrutura

de teor máis estraño, en que a roda se integra nun longo e groso pau, rematada nun extremo nunha especie de “u” que finaliza en formas punzantes. Esta remite claramente aos xa referidos fins bélicos ou de tortura, por denotar cos extremos punzantes agresividade e crueldade; así como polas pezas quebradas que se ubican ao carón sumando esa noción negativa e de dano físico. Neste caso, a táboa e a cadeira –representadas tamén ao lado– correspóndense con elementos complementarios para exercer a tortura por parte das institucións represoras, como é a da Inquisición plasmada na peza *El irlandés astrólogo*. Desta forma, cabe a posibilidade, ao igual que acontece co mural *Jinetes* (M. 24), que a roda desta estrutura simbolice á maioría popular campesiña, castigada polas institucións inquisidoras lideradas polo poderío eclesiástico e político. Por tanto, este instrumento de tortura confórmase como o punto máximo de confluencia entre o mural *Los músicos* (M. 2) e a peza *El irlandés astrólogo*, polo feito de se debuxar cunha roda ao igual que aquel descrito na obra.

En xeral, este estudo relacional confirma a roda como un motivo ancestral, cunha simboloxía complexa e válida para representar distintas finalidades ou utilidades. No panorama creativo do noso artista, a roda implica a dinámica máis inofensiva relativa ao seu uso polas clases populares, como tamén pode supor para esta colectividade un elemento de controversia ou mesmo de tortura.

### 3.4. A emigración e o traballo, dous motivos relacionados compartidos con *Esquema de farsa*

No outono do ano 1957, publícase, en español, no volume número 31 da revista *Galicia emigrante* a breve peza *Esquema de farsa*, da autoría de Luís Seoane. Este pequeno traballo teatral, dividido en tres actos, consiste simplemente nun esquema ou apuntamento para a escrita dunha posíbel farsa ou traxicomedia. Non chega a acadar a categoría de obra teatral acabada, pois carece dunha estrutura o bastante consistente, reducíndose, deste xeito, a un bosquejo, apuntamento, ou seguindo o título, esquema.

Para esta proposta escénica, este escritor parte do acto do “Día del emigrante gallego”, celebrado na cidade da Coruña o día 12 de outubro do ano 1956, e do folleto repartido para festexalo. Desta forma, sinala o enorme descoñecemento da problemática real dos emigrantes, denunciando a hipocrisía desta celebración e criticando a terxiversada imaxe que se achega da emigración por parte da dirixente oligarquía franquista. Recóllense parágrafos dese folleto sen apenas acoutar de forma crítica o escrito e dito polos participantes

no acontecemento, e reproducíndoo *ipsis verbis* pon fielmente en escena esa “celebración”. O autor, unicamente, se limita a incluír pequenos acoutamentos co fin de incidir na crítica ao acontecido nese acto, resaltando a farsa e burla que supón. Tras finalizar a peza, Seoane indica ironicamente que, na realidade, a farsa xa tivo lugar o mesmo día en que se desenvolveron os feitos en que se inspira.

A concepción deste esquema como unha farsa vén determinada, primeiramente, polos propios sucesos que se están a teatralizar, xa que loxicamente o lector (ou espectador) percibe a burla que supón a propia conmemoración, sendo consciente da realidade da emigración. A maiores, a farsa acentúase mediante diferentes elementos grotescos e irónicos. Fundamentalmente, isto é conseguido mediante o establecemento de varias oposicións puntuais, que se sintetizan na introdución e/ou mención de diversas figuras recoñecidas, co fin de pór en contraste, coa evidente e dolorosa realidade, a falacia do pronunciado polos representantes das institucións gobernantes e da celebración en si. Nesa farsa non podía faltar o xograr para acrecentar á peza o ton irónico e burlesco desexado. O Xograr pronuncia un discurso ante os comensais do banquete dese festexo, para o cal se nos especifica que a mesa tamén está disposta ao xeito medieval, co fin de intensificar a sátira<sup>126</sup>.

Ao carón da burla e da ironía, o ton trágico e dramático faise patente na fin do esquema coa introdución dun coñecido e paradigmático colectivo de emigrantes. Entre eles destacan os pertencentes aos textos de Rosalía de Castro e Castelao, que desfilan perante os comensais, co obxectivo de demostrar a auténtica realidade de extrema miseria dos emigrantes: as *viúvas dos vivos*, emigrantes repatriados a Cuba con marcas de tuberculose e febre, os obreiros galegos expulsados da Arxentina por culpa das loitas sociais de 1930, as campesiñas de Seadur, Migueliño –o neno de *Cousas*– que agardaba o regreso de América do pai visto na fotografía, e o Emigrante que Volve para Morrer, acompañado da súa pobre e vella nai campesiña. Ponse en boca deste último emigrante as duras verbas que contiñan a lenda da estampa recompilada no álbum *Nós* (1931), en que Castelao debuxaba e sintetizaba a traxedia deste home e da súa nai: “Eu non quería morrer alá, ¿sabe, miña nai?”.

Para alén destas propositadas referencias literarias e plásticas *ad hoc*, inclúense outras alusións como a mención á pintura do artista español Solana, ao cadro *A primeira missa* (1948) do engaxado pintor brasileiro Cândido Portinari; intégranse diferentes músicas foráneas –aumentando o sentido irónico e satírico en cada un dos momentos da farsa– como

---

<sup>126</sup>Insistimos en que o xograr se corresponde cunha figura propia do medievo pola que Seoane sente unha forte predilección. A preferencia por esta personaxe pona de manifesto en variadas representacións plásticas ou na obra *A soldadeira* –de xeito encuberto, nos diálogos das personaxes–, mediante a reivindicación da imaxe dos xograres dentro do *aggiornato* imaxinario popular galego e a importancia da súa función na sociedade medieval.

os pasodobres *El tambor de Granaderos*, *El relicario*, *El gallo* e unha *guaxira* ao son da gaita.

En concreto, Euloxio Ruibal sinala a conexión da peza co teatro documental que se estaba a experimentar en Europa na altura dos anos cincuenta, en que Seoane saca do prelo esta obra, que acada un forte apoxeo nos anos sesenta, coas obras dos escritores alemáns Heinar Kipphardt (1922-1982) e Peter Weiss (1916-1982) (Braxe & Seoane, 1996: 22). Especificamente, *Esquema de farsa* entronca directamente co espírito de Seoane, no sentido de propor constantemente ideas e argumentos aos seus contemporáneos, xa que “resulta evidente que a súa formazón enciclopédica, levaba-o a un contínuo xermolar de iniciativas e proxectos” (Braxe & Seoane, 1996: 22). En relación co seu activismo e afán de achegar ideas, consideramos que o seu forte compromiso co asunto da emigración e do exilio, provocou que non se puidese resistir ante uns sucesos agresores e inxustos cos emigrantes. E, de aí, xorde este apuntamento teatral, como unha denuncia ou crítica severa, baixo a procura dunha finalidade moralizante e didáctica.

Ocupándonos xa da relación interartística *in strictu senso*, aproveitamos a explicada temática da emigración en relación á enriquecedora contribución persoal deste artista a través da práctica mural, conformando esta o que el propio denomina como ‘Nai Galega’. Esta obra teatral trata, en primeira liña de interese e desenvolvemento, da emigración, da auténtica realidade que acaba por se impor á visión que se pretendeu achegar no acto de celebración del “Día del emigrante gallego” por parte das institucións dirixentes, sobre o cal se crea este pequeno apuntamento teatral. En paralelo, o muralismo de Seoane dá mostra do seu traballo e inquietude por Galiza como pintor, que pasa da creación plástica en cabaleta ao muro, da súa tentativa de dignificar e reivindicar o país. Consegue difundir alén mar, ao grande público, a imaxe e a cultura da súa terra de orixe, nun dos países con maior número de poboación galega emigrada e exiliada. Deste modo, tanto *Esquema de farsa*, canto o conxunto da súa obra mural, determinan a necesidade do noso artista de valorar e reivindicar o papel dos emigrantes e exiliados, de expor o verdadeiro traballo desas persoas pola súa terra desde ese distanciamento forzoso. Ambas as obras integran e coadxuvan a súa teimosa tentativa concienciadora, de intervir na sociedade, co fin de achegaren a verdadeira imaxe e realidade de Galiza.

Este artista na súa insistencia por mostrar á colectividade o carácter traballador da poboación galega, trata tal núcleo temático reiterado no seu muralismo o motivo do traballo, o cal non pasa tampouco desapercibido na peza *Esquema de farsa*. O propósito final responde á necesidade de desmitificar –tanto nesta peza, como nas creacións murais– a idea falaz sobre

a emigración, transmitindo a mensaxe de ser a poboación galega sumamente traballadora e loitadora. Percíbese deste xeito o feito de se entenderen o traballo e a emigración á maneira de motivos directamente vencellados. A pesar de que esta conexión temática xa se puido comprobar na ligazón muralismo-poesía, acada a respecto desta obra teatral o máximo exponencial.

Pois ben, *Esquema de farsa* manifesta a contradición da visión idealista do traballo dos emigrados, expresada no parlamento do Delegado de Traballo, como suposta fonte de enriquecemento económico fácil, coa realidade dos fracasados e doridos emigrantes da obra de Rosalía e de Castelao, ou “os obreiros galegos expulsados da Arxentina por culpa das loitas sociais de 1930 –estes levan traxes gastados de cor azul mariña ou negros de alpaca, e ranchos ou *pajillas* brancos ou negros–” (Seoane, 1996g: 228). Estes testemuños, negan de maneira contrastada a perspectiva distorsionada do Delegado de Traballo, quen afirma o seguinte, na segunda escena do primeiro acto:

—Sr. Delegado do traballo: [...] el que empezaba barriendo a los once años, podía concebir la esperanza de ser dependiente a los dieciocho, apoderado a los veintitrés y dueño de una explotación comercial a los treinta y cinco.

(Nota do autor: aquí matinamos que temos máis de trinta e cinco anos e non somos donos dunha explotación comercial. Claro que non todos podemos empezar barrendo, como pasa no sainete criollo e na fantasía tropical do Sr. Delegado do Traballo) (Seoane, 1996g: 223).

Percibimos como esa nota autorial, fortemente irónica e sarcástica, está a criticar ese punto de vista falaz, unha perspectiva carente de fundamentos onde predomina un matiz heroico e patriótico do máis rancio. Ese discurso disfrazado sen ningún tipo de recato a realidade, baixo a máxima hipocrisía. Concíbese a Historia tal vontade, esforzo e empresa humana, partindo de consideracións idealizadas e enaltecidas como que “nuestros emigrantes, al trabajar en tierras hispanoamericanas con todo el ardor de su corazón, trabajan para España. [...] Estas medallas vienen a significar eso: la presencia eterna de España en todas las santas aventuras de sus hijos” (Seoane, 1996g: 225).

En contraste a obra mural seoaniana, céntrase en reproducir o esforzo humano dun xeito amábel e envolvente, a respecto das tarefas campesiñas, nalgún caso máis puntual dos labores mariñeiros. O artista focalízase nestas tarefas para pór de relevo a esencia labrega e mariñeira de Galiza, a constancia dos traballadores do campo e do mar perante a atadura e dureza que supoñen os seus labores. A título de mención, recollemos a seguir os casos máis representativos en que se recrean escenas de diferentes traballos: os murais *Escenas campesinas* (M. 4), *As barcas/Escena mariñeira na nocturnidade* [s. t.] (M. 7), *Músicos y*



*labradores* (M. 11), *La siega* (M. 22), *Las carretas* (M. 13), *Las pescadoras* (M. 23), *Mariscadoras* (M. 41) ou *Campesinas trabajando* (M. 26); os proxectos *Escenas de feria* (P. 29), *Figuras y vegetación* (P. 30), *Campesiñado a segar* [s. t.] (P. 37), *Peixeiras e barcas* [s. t.] (P. 38) ou *Campesiñado* [s. t.] (P. 42); os tapices *A sega* (T. 21), *Marisqueiras 1* (T. 7), *Marisqueiras 2* (T. 8), *Augateira* (T. 2), *Leiteira* (T. 1) etc.

É así que o traballo se reflicte na obra mural e no apuntamento teatral variando o seu tratamento ao se achegaren distintas perspectivas, mais desde visións que se complementan fortemente. Así, mentres que as creacións murais mostran a resistencia e o esforzo dos traballadores campesiños e mariñeiros, desde unha imaxe apracíbel, nesta farsa prevalece a idea da miseria, escravitude, fracaso e loita dos traballadores emigrados, por encima da enganosa, idealizada e heroica concepción que transmiten os dirixentes das institucións públicas do réxime franquista.

En definitiva, resulta fundamental esta lectura conxunta para alcanzarmos unha perspectiva completa a respecto do ideal que Seoane pretende transmitir a cerca da historia da emigración do pobo galego. Correspóndese esta cunha ollada en que, sendo fiel á realidade, destaca a necesidade de recoñecer o verdadeiro traballo da poboación.

### 3.5. Á maneira conclusiva sobre a relación teatro-muralismo

O estudo relacional teatro-muralismo, que garda en si propio unha certa complexidade, permite un calado máis fondo na interpretación do sentido das obras dramáticas de Seoane, como tamén no relativo ás súas creacións muralísticas. Esa abordaxe comparativa-relacional amósanos unha nutrida retroalimentación entre distintas producións dunha e doutra vertente.

Por unha banda, observamos que a mostra plástica axeitada para nos aproximarmos ao ideal teatral deste creador, ten o seu álxido correspondente no xénero da arte mural por vía do grandioso mural *El nacimiento del teatro argentino* (M. 14), aínda que tamén a través do valioso proxecto *Escena parateatral* [s. t.] (P. 35). A concepción teatral seoaniana sintetízase nestas dúas achegas. Mais, sobre todo, prodúcese un notorio e diversificado entrecruzamento do pensamento teatral e muralístico no caso desa obra para o Teatro Municipal General San Martín de Buenos Aires. Este monumental mural, estética e comunicativamente extraordinario, resulta chave non só por implicar esa fusión conceptual, senón por servir de elemento referente e inspirador que impulsa a este artista a se ocupar e a se interesar aínda

máis polo asunto teatral no conxunto da súa obra –tanto no ámbito da escrita, canto da plástica.

Por outra banda, este percorrido deu para descubriremos o sentido de *nai galega/mater gallaeciae* atribuíbel á personaxe principal da peza *A soldadeira*. Certamente, sería este o sentido que o noso dramaturgo quere inculcar, tendo en conta a omnipresenza feminina no seu cultivo mural e o “retrato” da muller convertida en eterna alegoría de Galiza agardando a súa redención. Salientabelmente, a súa arte mural ten de ser comprendida como a súa particular *mater gallaeciae* nun sentido globalizador, tal e como o autor desexou que se considerase. Alén desta engaxada alegoría, *El irlandés astrólogo* ofrécenos a testemuña escrita do amplo simbolismo da roda, conformándose ao xeito do elemento explicativo para unha coherente interpretación dun grupo diverso de producións murais. Así, a análise conxunta dunha e doutra parcela, constata a relevancia da roda como un símbolo absoluto e popular –posuidor dos máis variados valores– en Seoane, un símbolo propio, característico e singular do traballo deste creador. Por último, a análise comparativa con *Esquema de farsa*, proporciona un caso de complementariedade total, xa que se nos amosan dúas caras da moeda: no muralismo, o colectivo das clases populares galegas, como pobo emigrante, presentado de modo apracíbel, insinuante /v.s./ nesta achega dramática, a denuncia da lacra da emigración e a desmitificación de visións falaces arredor desta; converxendo conxuntamente, desde os dous eidos, na presentación dignificadora dos galegos como pobo traballador, constante, rexo e resistente ante calquera circunstancia.

#### 4. Muralismo e ensaio. A comunicación e a intervención directa para coa sociedade

Como é ben coñecido o ensaio, que acada un forte pulo no século XX, correspóndese co discurso e co xénero máis eminente da crítica e da interpretación, da esexética e da hermenéutica (Aullón, 1992: 24). Desde antigo ubicouse tanto no mundo da literatura como no da filosofía, canto na esfera máis humanística como na máis científica. Porén, referíndonos ao ensaio en pertenza ao campo literario, cómpre partir da base de que representa a forma literaria máis difícil tanto de dominar como de xulgar. Consolídase como a parcela máis globalizadora, libre de prescricións tanto temáticas como empírico-pragmáticas; sendo considerado neste sentido como un xénero non marcado ou, en palabras do filósofo alemán Theodor Adorno, que “non admite que se lle prescriba a súa competencia” (Aullón, 1992: 107).

Pensarmos neste tipo de traballo creativo supón viaxarmos no tempo e lembrarmos, por exemplo, os famosos *Ensaio*s escritos por Michael de Montaigne ou falarmos de Nietzsche como outro dos maiores ensaístas. Segundo expresa o teórico Pedro Aullón de Haro, –implicitamente interpretando o pensamento de Montaigne– Luckás enuncia definitivamente que “o ensaio é un xuízo, mais o esencial nel, o que decide o seu valor, non é a sentencia (como sistema), senón o proceso mesmo de xulgar”; segundo Adorno o ensaio é “a forma crítica *par excellence*, e precisamente inmanente das formacións espirituais, como confrontación do que son co seu concepto, o ensaio é crítica da ideoloxía” (1992: 129). É así que Aullón formula unha cuestión sumamente esclarecedora no tocante ao perfil do ensaística: “¿no es curioso que todos los grandes ensayistas sean críticos? ¿No es curioso que en todas las épocas en que el Ensayo ha sido característico son en lo esencial épocas críticas?” (1992: 46). O ensaio corresponde á esencia crítica do noso espírito, para o cal o gusto na experimentación é unha necesidade da súa maneira de ser, do seu método (Aullón, 1992: 47).

Contrastando con esta exposición a práctica ensaística de Luís Seoane –na cal presenta un dominio absoluto–, constatamos que xustamente escribe, nun período histórico sumamente crítico, desde o exilio, facéndose eco non só do seu carácter crítico, senón que respondendo á súa natureza de home comprometido coa cultura galega.

Seguindo as ilustrativas palabras de Lino Braxe e Xavier Seoane, afirmamos que a curiosidade intelectual e humana de Seoane era verdadeiramente universal, tanto na diversidade de xéneros e disciplinas a contemplar, como na multiplicidade de perspectivas espacio-temporais. Todo isto acaba por debuxar unha personalidade –como comprobará

calquera que se achegue ao enciclopédico labor seoaniano— á que nada do home lle é alleo —e non só no plano artístico. Seoane preséntase, desde este punto de vista, dentro da súa perspectiva de humanista e multidisciplinar, non só como home dunha preparación e duns coñecementos como realmente non adoitaban producirse no país no momento histórico en que viviu, chegando mesmo por veces á verdadeira erudición, senón incluso como unha personalidade abraiante, pola amplitude da súa cosmovisión, pola orixinalidade de moitas das súas reflexións, pola súa infinita curiosidade e a súa non menor xenerosidade intelectual; en definitiva, pola capacidade de harmonizar paixón e razón, coñecemento e intuición, rigor analítico e capacidade interpretativa. (Braxe & Seoane, 1996: 4)

O vasto *corpus* ensaístico seoaniano constitúese tanto por ensaios breves, canto por outros máis longos publicados independentemente en formato libresco; abranguen tanto a recensión ou o artigo curto como a evocación e a biografía breve —ao xeito do elemento textual das *Figuraciós*. Convertido nun teórico da cultura, o pensamento deste poliédrico creador trázase por un “fondo raizame ético-moral” (Seoane, X., 2010: 74). Simultaneamente, configúrase por un pensamento político —ubicado nas coordenadas do nacionalismo e do marxismo— que se liga ao fondo interese social e histórico.

Para alén dos estudos sobre muralismo e arquitectura —do tipo das publicacións «Acerca de la integración de las artes», «Sobre a miña achega á arte mural» ou o seu particular estudo *Arte mural. La ilustración*, fonte primaria principal desta investigación—, este escritor orixinou un amplo conxunto textual publicado na revista *Galicia emigrante* e outroconxunto de guións radiais para pronunciar na audición homónima. Estas notas da sección radial foron recompiladas polo propio autor no volume *Comunicacións mesturadas* (1973, Galaxia) ou editado postumamente por Lino Braxe e Xavier Seoane na *Escolma de textos da audición radial de Luís Seoane “Galicia emigrante” (1954-1971)* (1989, Edicións do Castro). En abstracto, facemos alusión a todos os seus estudos sobre arte recollidos tamén polos estudosos Braxe e Seoane no libro *Luís Seoane, textos sobre arte* (1996, Consello da Cultura Galega), así como ao exemplar *Luís Seoane, textos inéditos* (1991, Universidade de Santiago de Compostela). Asemade, sacou á luz distintos libros como *Castelao artista* (1969, Editorial Alborada), *Xosé Eiroa* (1957, Galaxia), *Carlos Maside* (1971), *José María Cao* (1954, Editorial Galicia), *J. Pérez Villamil* (1954, Editorial Galicia), *Georges Grosz* (1975, Edicións do Castro)... Ao mesmo tempo, e baixo unha perspectiva globalizadora, contemplamos xunto con este material os seus escritos epistolares —recentemente recollidos e dixitalizados no recurso electrónico dependente do Consello da Cultura Galega.

Desde o ensaio, Seoane abrangue unha amplísima diversidade temática atinentes a distintas materias: Artes plásticas ou visuais, Música, Danza, Teatro, Arqueoloxía, Historia, Literatura, Socioloxía, Etnografía, Política, Artesanía, Agricultura, Pesca, Lendas e mitos, Emigración etc. Adiantamos que, este variado elenco de temas facilita distintos enlaces entre moitos dos seus textos ensaísticos con outros poéticos, narrativos ou teatrais deste artista, como tamén permite un diálogo nutrido con producións plásticas súas, como poden ser os murais, vidreiras, tapices ou os propios proxectos.

Acudindo ás derradeiras liñas da «Xustificación» redactada por Seoane para a edición de *Comunicacións mesturadas* sintetiza a súa contribución co panorama cultural galego mediante a escrita e a plástica, expresándoo do seguinte xeito:

Mais todo isto é xa pasado, cuia lembranza, a nosa, morre con nós. Non se pode escribir nin falar de todo aquilo que garda ún na memoria durante anos, pois é moito. En mais ¿para qué? R. El Mugiense, ese autor a quen nos referimos denantes, tidoaba o capítulo XII da súa novela, «Al fin...¡gallego!», facendo un canto a Galicia, memorizando e escribindo os nomes de ilustres galegos de mediados do século pasado pra defender aos galegos da torpeza do peiorativo. Nós fixemos eso mesmo. Eso foi *Galicia emigrante* audición, como o foi a revista e toda a nosa laboura feita en Buenos Aires dende fai máis de trinta anos, pintando i escribindo. Defendendo unha sangue que circula polo mundo e que heredan moitos pobos (Seoane, 1973c: 9).

Esa defensa afervorada e dignificadora é o motor fundamental da súa escrita ensaística, elevada ao máximo grao de expresión como no seu quefacer muralístico. O ensaio e o muralismo comparten de modo significativo o carácter mediático, no senso de elemento caracterizador dunha e doutra expresión. Ambos os xéneros presentan, dentro dos ámbitos en que se adscriben, as máximas posibilidades comunicativas e a máis eficiente intervención para coa sociedade ou, en xeral co público de masas. Especificamente, o ensaio resulta a mellor vía expresivo-comunicativa, en contraste coas demais manifestacións literarias, para o autor comunicar os seus ideais, pensamentos ou cavilacións, de modo expositivo, argumentativo, reflexivo, apelativo... Ao igual que se presenta a arte mural ao xeito da mellor canle dentro da plástica para este fin, polo seu carácter público, inmediato, interventivo.

No caso do noso creador, son estes os dous ámbitos onde se percibe de xeito máis óptimo a función intermediaria desenvolvida por Seoane: desde o perfil de escritor-ensaísta desempeña un arduo papel de pensador, crítico exercendo de home reflexivo, preocupado; en simultaneidade, desde a posición de artista plástico-muralista “ensaia” e sintetiza a súa propia visión –e, por extensión, a do seu panorama artístico– a respecto da realidade social e da arte, transmitindo unha mensaxe concisa.

O seu muralismo coincide coa súa tarefa ensaística en distintos recursos e aspectos. En concreto, Seoane concibe as dúas parcelas cun marcado perfil totalizador, abrangendo todo tipo de posibilidades temáticas experimentándoas de modo variado, e apoderándose dunha alta dose de liberdade comunicativa. Porén, a pesar dese amplo tratamento, en ambas exerce unha sabia insistencia en certos temas concretos que lle aportan unidade ao conxunto, caracterizando ese universo creativo. Nestas dúas vertentes a *reproductio* da idiosincrasia do pobo e da cultura galega acada os máis altos graos de representatividade, de xeito totalmente incidente. Por conseguinte, afirmamos que son dúas parcelas onde a súa contribución se fai aínda máis palpábel, ao conseguir resultados expresivos insospeitados.

A súa produción muralística acolle moitos asuntos explicados nos seus ensaios. De aí que o panorama ensaístico funcione como fonte fundamental e complementaria, non só para coñecermos a arte mural seoaniana coas súas inquedanzas e influxos, senón que para dar luz á comprensión de certas temáticas e aspectos singularizadores tratados nesa vertente plástica.

Precisamente, no seguinte apartado encargámonos desta inter-complementariedade mostrando a achega explicativa e/ou sumativa que supón o material ensaístico do noso artista, coa finalidade de entendermos o vínculo do muralismo cos demais xéneros literarios por el cultivados. Para, a continuación, presentarmos a relación entre a produción ensaística e a creación muralística salientando algún caso dos máis ilustrativos.

#### 4.1. Da complementariedade do ensaio nas conexións da arte mural coa poesía, narrativa e teatro

É natural que un mesmo autor que domina plenamente a escrita no seu uso (e abuso) nas distintas parcelas deste ámbito, experimente o tratamento das mesmas cuestións en cada unha delas. Cada vertente escritural posúe unhas especificidades determinadas, certas limitacións como tamén distintas posibilidades. Isto provoca que o tratamento dun mesmo aspecto ou tema se diversifique ao trasladalo a outro xénero. Esa diversificación é o que verdadeiramente enriquece a totalidade do traballo creativo dun mesmo creador: desenvolvendo un mesmo asunto de maneira distinta, variada, plural, adaptándoo a cada expresión escritural e/ou literaria. Teríamos unha diversificación resultante que ao mesmo tempo, responde á síntese e unificación mental do propio autor, do seu universo unitario interior que mostra ao mundo exterior a través da súa obra.

Nesa unidade absolutamente unificada que caracteriza o panorama pensativo-creativo de Seoane, observamos cinxíndonos ao eido da escrita unha vinculación sólida e pluralizada entre as distintas parcelas. Fixándonos especialmente no ensaio, este serve de material básico e complementario para o estudo do traballo mural en relación aos outros tres xéneros narrativos. Asume un papel chave a este respecto por ser dono dunha maior liberdade expresiva-explicativa e dun carácter altamente esclarecedor, que axuda a coñecer as intencións do autor ao tratar unha determinada temática/asunto/motivo/aspecto. Así, o seu ensaio cumpre de maneira excepcional a máxima de explicar con palabras o que non pode expresar suficientemente co debuxo, coa pintura, coa plástica en xeral.

Comezando pola importancia dos seus escritos epistolares, estes resultan fulcrais para coñecermos de primeira man moita información principal e sobre todo as pretensións do noso muralista á hora de crear as súas obras. Á súa vez, facilitánnos a lectura interpretativa e comparativa aproximándonos a explicación de moitas temáticas ou paralelismos encontrados coas súas composicións poéticas, narrativas ou teatrais. Claramente, un dos exemplos fundamentais correspóndese coa carta dirixida por Luís Seoane a José Aslán (21-08-1953), onde o autor sintetiza os seus obxectivos e temática a tratar para o que sería o proxecto previo ao mural *Los músicos* (M. 2). Polo feito de ser esta unha obra plástica que presenta maior dificultade interpretativa dado o enigmático simbolismo abrangente, a carta resulta chave pois confesa e aclara o *modus operandi* do autor nos motivos escollidos, nos sentidos que pretende comunicar con estes. En concreto, esa declaración de intencións transmite –entre outras cousas– a idea que nos quere facer chegar cos personaxes e instrumentos escollidos, o obxectivo último de desexar homenaxear a música, o misticismo que se propón recrear. Toda esa clarificación sintetizada na carta axúdanos a asentar unha ligazón directa e xustificada do mural con algunha das súas composicións literarias –como se puido comprobar.

Certos ensaios seoanianos xogan un papel de máxima relevancia no momento de establecer e consolidar o vínculo entre o seu muralismo e as outras creacións literarias; posibilitándonos alicerzar as explicacións paralelísticas de maneira sólida e xustificada, procurando a fidelidade crítica baseada neses documentos primarios/autorais. É por isto que a seguir demostramos esa función dos escritos ensaísticos por vía dalgúns casos máis ilustrativos. Ademais contemplamos algúns casos daqueles ensaios que trazan unha ponte evidente co traballo no eido do teatro, da narrativa ou da poesía.

En primeiro lugar na conexión poesía-muralismo, encontramos distintos ensaios que nos rebelan o valor do mar e do paisaxístico para este artista. Concretamente, o texto titulado «Paisaxe galega» (audición radial *Galicia emigrante*, 21-01-1956) desvélanos implicitamente

os motivos polos cales lle concede a máxima importancia a este asunto na súa obra. Sobre todo, facilita a comprensión das conexións poético-muralísticas que evocan o cromatismo da paisaxe galega, especificando que elementos da natureza son os que proporcionan esas cores, isto é, do tipo das flores agrestes típicas da paisaxe costeira que suman ao verde e ao azul, as rompedoras cores malva e vermella ou a amarela, xa máis convencional. Acontece algo parecido con «O mar de Galicia» (audición radial *Galicia emigrante*, 11-09-1956), onde o mar se contempla ao xeito de elemento vital e caracterizador do país. Nesta nota proporciónanse unhas descrições cromáticas deste –distinguido na súa vivacidade coas máis diversas cores que nos poidamos imaxinar– que fornecen a comprensión das evocacións contidas en moitas producións murais a través das cores, e das relacións que a este respecto se establecen con distintos poemas, en reminiscencia en xeral á paisaxe ou en concreto ao mar. Pola súa parte, «Galicia, terra insular» (audición radial *Galicia emigrante*, 03-11-1957) expón a fusión na paisaxe galega da dualidade mar-terra e a inexistencia dunha división clara entre mariña e montaña. Deféndese que esa unión determina o amor paralelo que sente o galego pola terra e polo mar: ese individuo posúe “unha mistura de ambas as dúas vocacións, porque así o determina a súa xeografía e, tamén, unha cultura ancestral que é a mesma deses outros povos de Europa” (Seoane, 1989c: 244). Ese xogo dual motivado polo convivio do binomio terra-mar, está manifesto no seu muralismo de variadas formas, á súa vez, está versificado co alto lirismo nalgunha das súas obras poéticas. En consecuencia, estes textos poñen luz sobre o sinteticamente referido por Seoane nos poemas, canto tamén sobre o suxestivamente deseñado no seu escenario mural. Inclusive sustentan ese encontro no tocante ao significado adquirido polo mar en relación á emigración e aos emigrantes, tal sucede con «Os galegos e o mar» (audición radial *Galicia emigrante*, 28-11-1954).

Ademais, detectamos un conxunto de escritos que se ligan única e intimamente co traballo poético. Así, podemos mencionar neste sentido a confluencia con «O mar como asunto galego» (audición radial *Galicia emigrante*, 22-03-1959) no relativo á historia dramática e trágica dos naufraxios, especialmente causante da enorme dor e resignación das mulleres galegas, como a que se refire da protagonista do poema «Celsa R. I. aforcouse en xulio do 74» (*A maior abundamento*). Ao mesmo tempo, «Un prisioneiro dos indios» (audición radial *Galicia emigrante*, 02-08-1959) establece unha conexión recíproca co texto poético «Ramón Cernadas» (*Fardel de esiliado*) ao tratar o asunto da sacrificada vida dos primeiros colonos galegos durante o último terzo do século XVIII e a súa chegada na denominada “Expedición das familias” á provincia de Buenos Aires e a Patagonia. Ambas abordan o choque desas familias co colectivo dos indios nas súas fronteiras. Mentres que o



ensaio defende estes feitos como fonte do máis extraordinaria para posíbeis temas literarios, na súa poesía cumpre ese propósito, achegando tantos datos e información como os contida nese guión radiofónico.

Por último, «Os emigrantes e as plazas públicas» (audición radial *Galicia emigrante*, 05-05-1963) resulta un texto significativo ao remitir o feito real en que se inspira para a creación do óleo *Emigrante* (1967) (Fig. 14), sintetizando a amarga historia da muller galega e analfabeta que solicitaba axuda nun cantón suízo. Mais sobre todo ese guión radial contén o valor dos pic-nics para a emigración galega como reunión particular e leda dos emigrados, que recrea sobre todo na primeira parte en que se estrutura o poema «Cantiga aos emigrantes» (*Fardel de esiliado*). Seoane conta que eses encontros respondían á necesidade da ligazón do home galego coa natureza: “En Galicia, home e natureza viven xunguidos, é necesario ao home de Galicia o seu chan e o verde que se ergue neste, a paisaxe. Cando o home emigra e sepárase do seu ámeto, anda polo mundo coma si lle tivesen arrincado un membro, como si algo físico lle fallase e substitúeo coas prazas da cidade ou os campos pertos a ela” (Seoane, 1973: 162-163). Xustamente, esa peculiar unión resulta unha constante dentro do seu panorama muralístico.

A continuación, subliñamos o ensaio «A pesca da balea e outras reflexións sobre o mar» (audición radial *Galicia emigrante*, 01-11-1958) por sistematizar a relación narrativa-muralismo mediante o misticismo lendario do mundo mariño a través da serea. Este texto permite consolidar ese ser mitolóxico feminino como todo un emblema da nosa tradición, sumándose aos valores achegados no mural *Figuras* (1954) (M. 3) e o relato «Juan el mariner» do libro *Tres hojas de ruda y un ajo verde*, mais proporcionando unha engádegas: a alusión explícita á serea da «Lenda dos Mariño», fronte á xeneralización destas nesa creación muralística de Seoane e tamén na mencionada obra narrativa. Paralelamente, consideramos este escrito pola alusión ao “home mariño”, “dotado de escamas e aletas”, ser en que se transforma o protagonista da narración «El hijo de Bar».

A título de simple mención, cabe incluírmos neste percorrido «O tema medievoal na literatura actual» (audición radial *Galicia emigrante*, 10-02-1957) pola referencia ao seu propio libro *Tres hojas de ruda y un ajo verde*, situándoo ao carón doutras obras de temática medieval, acentuando a súa orixinalidade e novidade no panorama da literario. Por tanto, neste caso o ensaio sérvelle de ferramenta para reivindicar e canonizar a importancia das súas propias obras literarias.

En terceiro lugar, achamos o ensaio como piar fundamental en que se erixe unha parte importante da ligazón teatro-muralismo. Nesta orde de cousas, encontramos tres textos

sumamente significativos na converxencia co motivo da mater gallaeciae e da idea do muralismo á maneira da contribución especial do noso autor co panorama cultural galego desde o exilio, quer dicir, ao xeito de matria potencialmente contributiva e significativa desde o seu panorama artístico-creativo. Eses documentos de enorme relevancia correspóndense con «A escultura en Galicia» (conferencia pronunciada dentro dos actos organizados por A.G.U.E.A. en Buenos Aires)<sup>127</sup>, «Sobre a miña achega á arte mural»<sup>128</sup> (*Grial*, nº 45, 1974) e «Os cruceiros dentro da escultura galega» (audición radial *Galicia emigrante*, 12-02-1961). Todos estes conforman unha cosmovisión única emparellada directamente coa súa obra muralística e, por extensión e conexión, coa súa obra teatral e/ou literaria. Pola súa banda, establécese un encontro similar a respecto dos moitos ensaios que tratan a emigración<sup>129</sup>. Particularmente, fixámonos no escrito «O problema da emigración» (audición radial *Galicia emigrante*, 05-03-1969) por denunciar a terxiversada imaxe da emigración e da maneira en que os poderes políticos se aproveitaban desa lacra. Esta forma de proceder é totalmente similar á exposición proporcionada en *Esquema de farsa*. En consecuencia, ese ensaio enlázase coa relación establecida entre esta peza e o muralismo a respecto deste omnipresente asunto no universo creativo do autor, na tentativa de ofrecer unha perspectiva realista desa problemática na desmitificación de calquera concepción errada.

Son abundantes os ensaios sobre teatro escritos por este creador, na maneira en que o demostra o abundante número dos artigos arredor desta materia publicados tanto na revista *Galicia emigrante*, canto na homónima audición radiofónica. Moitas destas achegas foron recollidas por Lino Braxe e Xavier Seoane no libro *Luís Seoane e o teatro* (1996, Edicións do Castro).

Para irmos finalizando, recollemos un caso exemplificador de complementariedade conxunta entre o ensaio, a poesía e o teatro. Esta tripla ligazón está establecida mediante as mostras: a nota ensaística «As aureanas e a enerxía eléctrica» (audición radial *Galicia emigrante*, 19-01-1959), o poema «Aureana e o alicorne» (*Na brétima, Sant-Iago*) e a peza *El irlandés astrólogo*. En concreto, este escritor opta por nomes semellantes para nomear a ambas personaxes da composición poética e mais na obra teatral, Aureana e Áurea —respectivamente—, coa finalidade de as connotar coa reminiscencia do ouro a que fan referencia; na maneira en que o demostra ese escrito radiofónico. Neste preséntasenos ás

---

<sup>127</sup>Este texto está recollido por Lino Braxe e Xavier Seoane no estudo *Luís Seoane, textos sobre arte* (1996) dentro do conxunto «Traballos inéditos e traballos dos que se descoñece a data de publicación».

<sup>128</sup>Publicado orixinalmente co título «Encol da miña aportación ao arte mural».

<sup>129</sup>A modo de exemplo, mencionamos as seguintes notas radiofónicas para *Galicia emigrante* con este asunto: «Galicia e a emigración» (29-07-1956), «O pazo soñado polos emigrantes» (06-12-1970), «Un soño de emigrantes» (13-12-1970) e un longo etcétera.

*aureanas*, esas mulleres que antigamente peneiraban o ouro na beira do río, e que explican a etimoloxía deses nomes femininos nas súas distintas variantes.

Por tanto, estes son algúns dos moitos casos de transitividade ou reciprocidade que permite asentar o fecundo traballo ensaístico de Seoane, fonte primaria para entendermos de xeito global e unitario as súas procuraas artísticas.

#### 4.2. Algunha mostra de especial relevancia da relación da produción ensaística co traballo muralístico

Concibimos este apartado ao xeito de mostrario para dar a coñecer a existencia de ensaios que tematicamente conversan con certas creacións muralísticas. É así que, de maneira selectiva, incluímos unha serie de *exempla* ilustrativos entre a multiplicidade dos que poderíamos mencionar. Ao mesmo tempo, restrinximos o noso comentario ao corpo textual para a audición radial *Galicia emigrante* por ofrecer unha estreita e produtiva conexión con este xénero plástico, en contraste con outro tipo de escritos.

Abrimos este percorrido, sinalando a relación de mutualidade, digna de salientar, producida entre o texto «As mariscadoras» (30-06-1959) e o mural *Mariscadoras* (M. 41) mais os tapices *Marisqueiras 1* (T. 7) e *Marisqueiras 2* (T. 8) –construídos *a posteriori*. Partindo do ensaio, este comeza referindo os moitos traballos campesiños do país que tantas veces foron abordados en diversos escritos ou produtos artísticos: as segas no verán, a tala de árbores, a recolecta de froitos ou até a desviación de auga para os regos. Observamos xa nesta xeneralización descritiva a coincidencia con moitas das súas obras murais na recreación de tarefas do tipo da sega ou da recolecta, ás que se suman outras como a sacha, a malla ou a esfolla do millo. O noso ensaísta abre a súa particular crítica indicando o tratamento limitado do colectivo de pescadores fornecido en distintos estudos ou obras literarias, ese desenvolvemento reducíase á imaxe deles en alta mar, nas tabernas descansando, na costa coas súas lanchas ou preparando as redes. Estas alusións gardan certa similitude temática cos murais *Barcas y pescadores* (M. 1), *Barcas/Escena mariñeira na nocturnidade* [s. t.] (M. 7) ou mesmo co proxecto *Peixeiras e barcas* [s. t.] (P. 38); onde se figura este colectivo coas súas humildes embarcacións, a realizar tarefas na ribeira como a preparación das redes, ou reflectindo as mulleres co canastro de peixe. Mais, volvendo ao texto, a Seoane interésalle sobre todo deixar patente que as mariscadoras foron as eternas esquecidas e o seu, o labor menos difundido. Pola contra, da súa presenza faise eco de

maneira contundente no mural *Las pescadoras* (M. 23), *Mariscadoras* (M. 41) e os tapices *Marisqueiras 1* (T. 7) e *Marisqueiras 2* (T. 8). No atinente a estes dous últimos casos, detéctase a coincidencia total que manteñen coa descrición das mariscadoras perfilada nesta evocadora nota:

Pero de quen ninguén se lembra para a descrición deses traballos quotidianos do campo ou da costa galega, é desas mulleres que van extraer cos seus sachos, en longas xeirras, os berberechos, mexilóns ou outros mariscos ás praias, nus os pés enterrados na area e salferidas polas espumas das ondas. O salitre do mar tensiona os cabelos que o sol aclara e os ollos toman do horizonte un azul esvaído e lonxíncuo.

Cando gavexando polos grandes penedos van arrancar os pedúnculos dos percebes fortemente agarrados aos cons mariños, por veces as ondas baten contra o corpo feminino poñendo de releve o esplendor das belezas mozas e por ele corre a água de volta ao mar como por sobre as ondas. É este un dos labores mais arriscados da costa galega. En ocasións esas ondas arrebatan, por conta seguramente das ciumentas nereidas que forman o cortexo de Neptuno, e esas mozas pescadoras e bambanea-nas entre elas até que desaparecen para sempre, ou son arroxadas de volta ás praias. Este traballo humilde é un dos mais heroicos da costa galega e dos menos divulgados, porén ten na sua humildade a grandeza dos traballos descritos polos poetas da antigüidade (Seoane, 1989a: 268-269).

Se nos detemos no mural, observamos unha representación fiel a esta *descriptio* de teor ensaístico. Consiste nun deseño plástico en que precisamente se plasma esa integración total das mariscadoras no contexto, ao seren trazadas con tonalidades propias deste hábitat. En específico, isto conséguese coa utilización do azul caracterizador do mar en certos trazos da fisionomía das marisqueiras e mais co emprego do ton area no conxunto corporal. Esa cor bronceada, provocada pola exposición solar e o salitre, faise notoria tamén no tapiz referido.

En definitiva, o texto finaliza divinizando a esas mulleres e situándoas como verdadeiras heroínas do pobo. Xustamente o tapiz e o mural artículanse como a propia homenaxe que Seoane dedica desde a plástica ás mariscadoras galegas, cuxo labor e importancia reivindicou expresa e afervoadamente nese guión radiofónico. Por tanto, a mutualidade deste texto radial co mural e mais o tapiz conforman un canto particular ás mariscadoras galegas.

Pasando á segunda mostra elixida, detémonos no breve escrito «Cetrería galega» (08-03-1959) que, nesta lectura comparativa, nos remite directamente ao mural *Los cazadores* (M. 18) (e non só), finalizado no ano anterior en relación á escrita do guión. Neste evócase desde o inicio a arte da cetraría na maneira en que se expón plasticamente nesa creación:

A caza foi unha das primeiras e mais elementais tarefas do home. Un dos traballos mais rudos e necesarios surtidos do instinto de defensa e perduración da especie e é seguro que case sempre, ao comezo, a relación entre o home e o animal tomase a forma constante dunha loita corpo a corpo. Logo viñeron as mazas, as fondas, as lanzas, as flechas e os mil inventos de engano para a fera, algúns dos quais vimos herdando nos nosos días (Seoane, 1989b: 263).

En consecuencia, establécese unha reciprocidade clara, ao se desenvolver explicativamente a idea da caza primitiva e elemental ambientada en *Los cazadores* (M. 18), recoñecendo ao igual que no texto o estadio primario desta actividade. Esta conexión interartística vén motivada, en parte, pola proximidade temporal da realización das dúas mostras, entre as cales apenas pasa un ano.

A maiores, «Cetrería galega» contempla a loita corpo a corpo do cazador coa besta, tal se aprecia no mural *Escenas de tauromaquia* (M. 5). Alén disto, partindo da mención á cazaría actual lémbrese a etapa medieval a través do uso do falcón por parte dos cabaleiros: “Tamén saberíamos das súas habilidades de falcoeiros cando a caza era no ar, de garzas, perdizes, curuxas ou outras aves. Do momento exacto en que deixarían voar desde a súa man esquerda ao falcón, logo de despojar-lle o capirote. E as damas cos seus falcóns favoritos cazando tordos e labercas” (Seoane, 1989b: 265). Seoane non pasa por alto este tratamento na súa arte mural, onde reproduce aos cabaleiros acompañados das súas aves nos murais *Figuras medievales* (M. 38) e *Caballeros medievales* (M. 42), aludindo implicitamente a arte da cetrería; mais tampouco se esquece desas ataviadas doncelas, plasmándoas en *Figuras femeninas* (M. 43).

Para fecharmos este comentario, cómpre especificar que o autor se vale do período medieval para imaxinar como serían as cacerías protagonizadas polos condes e nobres galegos, entre eles, o conde de Camiña, Pedro Madruga.

A evocación desta personaxe lévanos directamente a entaboar unha ligazón con outro texto, «Unha estampa de Tui» (24-08-1957). Neste pártese dunha evocación descritiva onde se exalta o encanto de Tui, recordando entre outros sucesos as antigas guerras internas alí producidas coa presenza de Pedro Madruga. Fálanos do dominio imponente dese conde fazañoso, “o rei da crueldade e do exterminio”, o alcumado “Pedro Madruga” “que paseou en gaiola a un dos teólogos ilustres desa igrexa” (Seoane, 1989g: 242), referíndose ao bispo de Tui, Don Diego de Muros. Esta escena do bispo apresado e paseado nun carro, reproducése fielmente no tapiz *Pedro Madruga e o bispo de Tui* (T. 4). Esta coincidencia plena entre o tapiz e este ensaio radiofónico, dan conta dun episodio da Historia de Tui –e en xeral da Historia de Galiza– ambientando as míticas disputas do conde con este home da Igrexa;

inclusive converxendo no perfil altivo e autoritario dese personaxe histórico. A esta presentación confluyente acrecéntase a achega imaxinativa de Seoane na perspectiva de «Cetrería galega» a respecto da probábel aptitude potente para a cazaría dese nobre, na loita contra os animais salvaxes e as bestas.

Encargándonos doutra mostra ilustrativa, outro motivo que se recupera no establecemento dese vínculo interartístico correspóndese co simbolismo da roda e mais co valor popular do carro ou carreta. En particular, referímonos aos textos «O carro galego» (12-01-1958) e «A roda e os afiadores» (26-01-1958). Ambos sitúan como antecedente histórico ao beato Aparicio que divulgou os usos da roda en México e mandou construír o carro. Este feito recreáse na peza teatral *El irlandés astrólogo*, onde se perfilaban os distintos usos da roda.

Ocupándonos da primeira nota ensaística, observamos referencias á musicalidade do carro ou da carreta ao circular polos camiños da montaña, interpretación que se intúe nas producións muralísticas *Las carretas* (M. 13), *Los músicos* (M. 2), na vidreira *Campesinas* (V. 1), no proxecto *Mulleres e paisaxe* [s. t.] (P. 33)... O noso ensaísta acolle distintos sentidos da polivalencia atribuída ao carro/carreta e tamén á súa musicalidade: o son do eixo do carro afastándose polos camiños como un canto triste de emigrantes; vehículo ledos dos noivos ao xeito dunha fastosa carroza; a súa presenza nas feiras e tamén na beiramar como transporte de carga; o carro tirado polos romanos e a súa representación no mundo lendario; o do neno orgulloso, cuxas rodas “cantan” pola montaña tirado polas vacas. Ineludiblemente, cómpre englobar a este respecto a obra mural *El carro de la luna* (M. 5) no encadramento deste vehículo popular nun episodio mitolóxico. En xeral, este ensaio dialoga coa arte mural do autor na transmisión do carro e/ou da carreta ao xeito de emblema popular, portador dunha música enxebre, do pobo.

Proseguindo aínda con este guión radial, fixémonos na figura das vacas e dos bois que tiran deses transportes populares. Sinálase un cromatismo particular destes mamíferos ao describilos no contexto costeiro como “animais sangrados” fronte o azul do mar. Así é como se nos mostran no mural *Gando vacún* [s. t.] (M. 44), dotados dunha intensa cor en que se combinan as tonalidades acastañadas coas dun intenso avermellado. En conxunto, a vaca e o boi son bestas características do noso país, singularizadas polo carácter popular, por seren posuidores dunha auténtica fortaleza contrastiva coa súa lentitude –sobre todo os bois. A título de mención, sinalamos que estes tamén se encontran nos proxectos *Escenas de feria* (P. 29), no cal entre os feirantes se distingue unha parella de robustos bois.

Canto «A roda e os afiadores», neste súmase a función de afiar ás outras funcionalidades da roda exploradas no muralismo e no vínculo coa peza teatral *El irlandés astrólogo*. Non obstante, a relevancia deste texto reside na defensa explícita e particular que promulga Seoane da roda como símbolo de Galiza. Reivindicación entendida na súa produción mural, onde a roda se converte nun símbolo identitario, en alegoría da identidade nacional e cultural de Galiza. Por conseguinte, este texto explica as pretensións autorais ao reiterar a súa representación no seu muralismo. Aclara a súa tentativa de consolidar a roda á maneira de símbolo galego desde a súa arte. Ademais de acrecentar outros usos da roda –a do afiador ou a propia do leme mariñeiro, mencionada de pasada–, maniféstaa tal emblema do país tamén pola “actitude galega de ir de un a outro lugar no mundo” (Seoane, 1989: 249), non só polo espírito de pobo navegante, senón que sobre todo polo devir histórico das emigracións e exilios.

En conclusión, o ensaio en Seoane correspóndese cunha ferramenta óptima especialmente na xustificación e entendemento de certas interpretacións e sentidos que se foron vendo ao longo deste estudo interartístico, nas ideas atribuídas a certas temáticas ou motivos dos murais e nas obras dos distintos xéneros literarios –de maneira conectada e conxunta, ou individual. Especificamente, dentro dos seus ensaios os escritos elaborados para a audición radiofónica *Galicia emigrante* presenta un elenco de posibilidades único e excepcional neste sentido, sobre todo polo teor evocador co que se conciben eses textos. Un carácter de evocación que *per se* garda moito de plasticidade acollendo unha multiplicidade de imaxes, case á maneira das xeniais *Iluminations* (1874) do escritor francés Arthur Rimbaud.

#### 4.3. Á maneira conclusiva sobre a relación ensaio-muralismo

Nesta exposición relacional, percibimos como o ensaio admite ou, inclusive, esixe un estudo particularmente diferente. Isto débese ás súas especificidades xenéricas e conceptuais. Mais sobre todo responde á maneira en que o experimenta Seoane como un *totum globalizador* das súas reflexións e *ente explicativo* para coas coordenadas temático-aspectuais presentadas nas restantes parcelas creativas.

Neste sentido, o ensaio preséntase como fonte de iluminación de magnitude multidireccional: sérvenos utilmente para desentrañar o sentido pretendido polo autor en distintas obras literarias e tamén murais; válenos para alicerzar eficazmente a ligazón poesía-

muralismo, narrativa-muralismo e teatro-muralismo dentro do universo seoaniano; restrinxíndonos ao propio ensaio, abrangue unha enriquecedora conversa coa arte mural, que axuda a ter unha idea reforzada, máis ou menos fiel, do que o autor se propón transmitir nesas creacións concibidas para o muro. Precisamente, as achegadas son mostras significativas (non únicas) dunha coincidencia extraordinariamente plena, dunha reciprocidade total entre o seu cultivo ensaístico e o seu traballo mural. Ese diálogo promove a necesidade dunha lectura e visualización simultánea e conxunta de certas creacións, como pretensión para acadar maiores e mellores resultados comprensivos/interpretativos.



## 5. Das conclusións extraídas sobre o vínculo literatura-muralismo

¿Qué é o que nos deixa entón Luís en conxunto?  
Déixanos unha fontela crara, déixanos un ceo  
esparexido, déixanos un arte de ollar as cousas e de  
valoralas [...]  
1979/ A Coruña  
[Rafael Dieste, «Gozos e crucilladas do artista»,  
(fragmento)].

O percorrido presentado neste capítulo serve para afirmarmos rotundamente que a obra literaria de Seoane funciona como unha extensión da súa obra plástico-muralística, tanto no plano conceptual, canto no aspectual ou temático. De non termos en conta o seu traballo literario, e de non procedermos a un estudo interrelacional, inevitabelmente teríamos unha lectura nesgada, parcial e incompleta do seu muralismo, posto que, como se demostrou, o estudo comparativo da obra literaria resulta de cumprida importancia para, a nivel interpretativo, analizarmos e comprendermos fidedignamente ese labor mural. A súa obra literaria consolídase como o piar fundamental desde o que partir para coñecer de primeira man as inquedanzas artísticas trasladadas ao soporte do muro. Consolídase pois, como o xeito eficazmente óptimo en que basearnos para comprendermos a súa dinámica na operativa nese xénero plástico de masas.

Por tanto, reafirmamos que para captarmos na súa plenitude a arte mural de Seoane, cómpre coñecermos primeiramente o seu *modus operandi* literario, desde os diversos xéneros e mais desde as obras concretas. Lembremos neste senso, que a súa é unha produción literaria (propia) de artista plástico, na maneira en que o defende o propio creador.

Partindo da súa literatura alcanzamos o significado verdadeiro de moitos dos seus murais, vidreiras ou tapices, descubrimos o que realmente nos queren comunicar desde esa envolvente referencia suxestiva. Por extensión, esta forma de proceder resulta o mellor xeito de conseguirmos unha perspectiva global e totalizadora do universo artístico de Seoane.

Non obstante, fronte ese predominio, cómpre matizar que nun sentido invertido, prodúcese en certas ocasións o efecto contrario: sendo o muralismo deste artista e o seu estudo o elemento que axuda a entender de cheo algunhas das súas achegas literarias na súa plenitude. Mantense, por tanto, un encontro sabiamente entrecruzado entre o seu labor literario e a súa práctica mural, que van da man da inspiración, da retroalimentación mutua. Isto promove que, en moitos casos, se produza unha relación que roza a interdependencia, sobre todo no plano interpretativo.

Na obra de Seoane, a literatura e o muralismo alcanzan ligadamente tales dimensións interartísticas –do tipo da reciprocidade, permutabilidade e permeabilidade–, que articuladamente nos amosa un universo fechado, onde *todo* está conectado da maneira máis sabia e variadamente rica.





## VI. RELACIONES TRANSITIVAS E RECÍPROCAS DAS CREACIONES MURALÍSTICAS CO LABOR ARTÍSTICO-PLÁSTICO

Nas partes introdutorias desta Tese temos referido as moitas parcelas da plástica cultivadas por Luís Seoane. Mais agora, convén falarmos de novo de todos eses xéneros neste capítulo, en que nos propomos presentar o muralismo no complexo conxunto do traballo artístico deste autor, coa finalidade de demostrarmos de maneira concreta as súas conexións coas distintas vertentes gráficas e/ou plásticas.

*Grosso modo*, Seoane iníciase no mundo da arte por vía do cultivo do debuxo e do grafismo. Co paso do tempo, vai mellorando esta actividade, imprimíndolle a súa propia personalidade artística a eses primeiros debuxos. Convértese pouco a pouco en dono e artífice da liberdade da liña, da sinxeleza gráfica. Crea debuxos orixinais e publica obras de recompilación únicas, do tipo dos excepcionais álbums *Homenaje a la torre de Hércules* (1944, Editorial Nova, Buenos Aires) e *Figurando recuerdos* (1959, Edicións Citania, Buenos Aires), a carpeta de creacións satíricas arredor da Guerra do 36 titulada *Trece estampas de la traición* (1937, Buenos Aires), así como *Veinte dibujos* (1950, Botella al mar, Buenos Aires), *Paradojas de la torre de marfil* e *Testimonio de vista* (ambos publicados no ano 1952 na editorial propia Botella al mar de Buenos Aires), *Un feixe de debuxos case esquecidos* (1973, Edicións do Castro, Sada-A Coruña), *Ramallos, caracolas e outros debuxos* (1975, Edicións do Castro, Sada-A Coruña), *Carantoñas e outros debuxos* (1977, Edicións Cuco-Rei, A Coruña). De maneira significativa, experimenta tamén o retrato (e mesmo o autorretrato), pódoo en práctica tamén na vertente da caricatura. Para alén do notábel número de retratos soltos, achamos que probabelmente onde se alcanza unha maior representatividade do xénero retratístico é naquelas obras híbridas, onde o retrato gráfico se fusiona co retrato escritural. Referímonos ás obras *Retratos furtivos*, *Otros retratos furtivos*, *Retratos desguello* e as significativas *Figuraciós*. Por conseguinte, cabe indicar que o debuxo se asenta como a base primixenia, como o piar básico e principal no que se fundamenta o seu traballo artístico.

Ao mesmo tempo, os seus gravados acadan un valor destacábel, orixinados maioritariamente na vertente particular da xilografía, malia tamén producir algunhas litografías e serigrafías –como *Siete estampas de circo* (1974, Art Gallery International, Buenos Aires) (Fig. 11)– con outros procedementos como o estarcido. Elabora unha multiplicidade de obras deste teor, as cales foi recollendo en distintos álbums: *Doce cabezas* (1958, Ediciones Bonino, Buenos Aires), *Bestiario* (1965, Editorial Ellena, Rosario), *O pulpo*

(1967, Ediciós do Castro, Sada-A Coruña), *Homenaxe a un paxaro* (1968, Ediciós do Castro, Sada-A Coruña), *Oito testas e dez paisaxes* (1973, Editorial Cuco-Rei, ACoruña), *Insectario* (1975, Editorial Tres, catorce, diecisiete, Madrid), *Imaxes celtas* (1977, Ediciós do Castro, Sada-A Coruña) ou *Imágenes de Galicia* (1978, Editorial Albino y Asociados, Buenos Aires).

Pola súa parte, a pintura cobra unha relevancia principal na súa produción artística, xa polo feito de ser o traballo cuantitativamente máis numeroso, mais especialmente polas experimentacións e procuras que a vertente pictórica lle permite ao autor, especificamente a respecto da cor, da forma mais tamén do grafismo. A práctica pictórica non só a exercita no seu cultivo muralístico, senón que se experimenta nos seus cadros ou láminas mediante os máis variados recursos, desde o pastel, pasando pola acuarela –perfilando obras de destacábel fermosura, onde se establece un xogo de alta sensibilidade entre a cor e o carácter augado destas–, até a pintura ao óleo, técnica predominante no seu panorama creativo.

Por último, cómpre salientar en xeral o deseño exercido para as máis variadas parcelas: no eido da escenografía, da ilustración e da realización de tapas de libros, de carteis, tapas de discos, así como no campo da cerámica. Neste tipo de traballos obtén óptimos resultados creativos ao igual que nos demais xéneros da arte.

Esta diversidade do quefacer artístico apórtalle a Seoane un valor e prestixio ineludíbel –en relación coas numerosas exposicións por el protagonizadas ao longo da súa vida, abranguendo todos os xéneros, de xeito individual e/ou colectivo–, situándoo como unha figura de notorio relevo en Galiza e Arxentina, con altísimas amplitudes e aptitudes artísticas, cunha sorprendente vocación creativa por querer experimentalo *todo* de *todos* os xeitos posíbeis. Esa predisposición poliapta, provoca que Seoane sexa dono dun panorama creativo acentuadamente múltiple e diverso. Con todo (e sobre todo), mediante esas actividades plástico-gráficas, o artista coaduxa a interrelación dos diferentes xéneros artísticos que cultiva. Nun nivel máis específico, este feito relaciónase coa concepción unitaria do traballo do artista que el defende, aínda que esa arte se diversifique mediante o cultivo de diferentes xéneros. Porén, nun nivel máis global e integrador, esta forma de actuar, esa unificación do traballo, reflicte a propia personalidade do artista, representa a mentalidade ou o pensamento unitario do Seoane creador.

Por tanto, en todo este conxunto creativo tan sumamente variado e xenericamente diversificado, é onde se integra de pleno a arte mural seoaniana. Esta orixínase a partir das moitas experiencias trazadas por este creador nese enorme e diversificado universo plástico, nunha total concordancia, correspondencia e mesmo interdependencia creativa, como se trata de mostrar nos apartados sucesivos.

## 1. Muralismo e obra plástica

Como xa adiantamos (e como é sabido), o muralismo a nivel xeral, teórico e práctico concíbese en pertenza ao campo da plástica. No caso concreto do noso artista, este soubo encadrar e desenvolver unha arte mural respondendo á perfección a un desenvolvemento plástico de concepción globalizadora, ampla e/ou integradora. Explicado doutra maneira (e/ou á inversa), a súa enorme amplitude á hora de concibir a plástica proxéctaa de maneira determinada e concreta tamén coa súa creatividade muralística. Este xénero está perfectamente integrado dentro da súa plástica ao se relacionar directamente cos demais ámbitos plásticos e gráficos que Seoane practica.

A modo de percorrido cronolóxico, os inicios de Seoane no ámbito plástico remóntanse aos últimos anos da década dos vinte e comezos dos trinta<sup>130</sup>. Seguindo ao profesor López Bernárdez, ao primeiro momento creativo de Seoane pertencen as caricaturas dos membros da rolada da tuna de 1929-1930; xa nos anos trinta, no período republicano, Seoane conformará un estilo en que se cruzarán diversas influencias e nel irá perfilando unha fórmula estética, fundamentalmente no debuxo, traballando tamén na ilustración de libros, revistas e xornais, unha actividade que se converterá en permanente ao longo da súa traxectoria artística e vital (2016: 42). Como apunta este estudoso, a cor aparece nalgúns dos debuxos de Seoane conservados, mais non posuímos mostras de óleos destes anos, a pesar de termos o testemuño do propio artista que nos informa que “por entón fixen moitas estampas alumeadas con tintas de coores, e, no 36, tiña moitas delas gardadas pra facer unha mostra en Santiago ou na Coruña xuntamente con uns óleos somentes coñecidos por uns poucos amigos” (Seoane, 2011: s/p.). Tamén na prensa da época se mencionan as calidades cromáticas, como nas referencias á súa mostra do ano 1930 no Café Español da compostelá rúa do Vilar (López Bernárdez, 2016: 42).

A respecto da súa peripecia artística a partir do ano 1936, cómpre saber que entre esa data e o ano 1942 a súa tarefa limítase ao debuxo e ao gravado en madeira e linóleo (Otero Vázquez, 1991: 23). Precisamente, comeza a utilizar habitualmente o gravado a comezos dos anos corenta, gravados que evidencian o seu concepto maxistral do debuxo, tal sostén Concepción Otero Vázquez (1991: 28). Simultaneamente, con Arturo Cuadrado, decide

---

<sup>130</sup>Arredor do ano 1927 asiste ás clases de pintura de Mariano Tito Vázquez na Escola de Artes e Oficios Artísticos en Santiago de Compostela. Nese período debuxa con Carlos Maside nas súas visitas á feira de Santa Susana. Celebra as súas primeiras exposicións en febreiro e xullo do ano 1929 nos locais da Sociedade de Amigos da Arte de Santiago. No ano 1931 publica un debuxo seu no nº 1 da revista *Universitarios* –voceiro da FUE dirixida por Francisco Fernández del Riego– e elabora ao ano seguinte a súa tapa etc.

dedicarse de pleno ao labor do mundo editorial –na esfera literaria e artística–, como continuación da tarefa comezada na época de estudantes na capital galega. Especificamente, a partir da segunda metade desta década comeza a pintar ao óleo. Segundo sinala a investigadora citada, corresponde esta primeira etapa da súa pintura (1945-1953) á fase experimental do gravado e da ilustración, “actividade que deixou a súa impronta nos seus primeiros óleos, de trazos vigorosos que recalcan con forza os perfís da forma, sobria de cor e de xestos. A súa actitude estética coincidía coa dos seus compañeiros Colmeiro e Souto” (1991: 31).

Por conseguinte, estamos a ver a panorámica xeral do contexto creativo seoaniano previo á súa estrea no terreo muralístico; un marco caracterizado por unha procura de orixinalidade pluralizada en distintas vertentes, que se encontran nun proceso de experimentación e evolución progresiva. Lembremos que a pesar de que arredor dos anos corenta colabora na realización do mural *Refranes gallegos* (Anexo 11) no restaurante “La casa de la Troya”, realmente consideramos a súa inauguración de forma plena neste eido cos seus primeiros murais dos anos cincuenta, concretamente no ano 1953 coa montaxe de *Barcas y pescadores* (M. 1). A súa entrega a partir dese momento ao muralismo, conxúgase cunha notábel dedicación ao deseño de tapas e ilustracións, a unha maior experimentación no gravado, así como cunhas ansias creadoras imparábeis no campo pictórico cos seus óleos.

Para vermos como se nutre o muralismo dos demais xéneros, introducimos a seguinte explicación fornecida por Xosé Díaz, para tamén comezarmos o noso comentario no relativo ao debuxo:

O debuxo foi para Seoane a columna vertebral da súa actividade plástica. Debuxou febrilmente dende a súa etapa de estudante en Compostela e, cando se trasladou a outros procedementos, como a pintura, o gravado ou o deseño, fíxoo mantendo o debuxo como elemento estrutural da súa obra. O debuxo foi para el unha ferramenta de grande utilidade, non xa para pescudar e estudar a realidade, senón para transmitila coa maior intensidade posible (Díaz, 2010a: 58).

En consecuencia, o seu muralismo vertébrase, nunha fase inicial, mediante o debuxo. Percíbese a súa predominancia nos murais da década dos 50 e inclusive nalgúns dos realizados nos primeiros anos dos sesenta –en particular, *Figuras* [s. t.] (ca. 1961, cidade de La Plata) (M. 27) ou *Músicos* (M. 29), datado no ano 1962. Concretamente, encontramos o elemento debuxístico nas obras *Los músicos* (M. 2), *Figuras* (1954) (M. 3), *Músicos y labradores* (M. 11), *El nacimiento del teatro argentino* (M. 14), *Jinetes* (M. 24)... Progresivamente, a partir deses anos sesenta detéctase neste ámbito un notábel afastamento



do debuxo. Desde aí, obsérvase unha tendencia clara por recorrer a outros procedementos, creando a figuración mediante a disposición das distintas formas de cores, así como coa utilización de ocos en branco –especialmente naquelas obras construídas en ferro ou bronce, por exemplo.

Canto as vidreiras e os respectivos proxectos, domina na súa totalidade esta mesma práctica en que se prescinde do debuxo. Evidentemente, este feito explícase pola creación das vidreiras xa nos anos sesenta, en concreto a partir do ano 1959. Trátase dun período de consolidación da súa obra muralística, onde por norma xeral o grafismo e a figuración se orixina a través das formas de cor, dun modo similar a como acontece cos tapices.

Pola contra, nos cartóns para a elaboración dos tapices o autor recorre sempre á técnica do debuxo, a cal tamén usa nos proxectos dalgúns murais. Por tanto, o debuxo sérvelle ao autor como o elemento no que se articula a súa plástica no muro nunha primeira fase, isto é, nos anos cincuenta. Tamén o utiliza como ferramenta para a execución previa de moitos proxectos, sobre todo dos cartóns sobre os que se plasma a obra definitiva. Porén, aínda sendo o debuxo un piar fundamental para a arte mural seoaniana, non é exclusivo ao se combinar paralelamente con outros procedementos.

No relativo á pintura, xa temos explicitado ao comezo desta Tese o feito de non ser correcto –e ser claramente reduccionista– falarmos de ‘pintura mural’ no caso da obra do noso artista, debido á multiplicidade de recursos que utiliza no seu muralismo máis alá dos procedementos pictóricos. A pintura está presente ao longo de toda a súa traxectoria creativa nesta parcela, desde as primeiras creacións até as últimas que realiza e os recursos pictóricos tamén predominan nos proxectos de murais e de vidreiras, especialmente a témpera. Este uso case constante da pintura na arte mural responde, por tanto, ao feito de ser a pintura “unha paixón absoluta ao longo da súa vida”, de facer desta “un territorio de seu”, seguindo as palabras de Antón Patiño (2010e: 151). Unha paixón que, en coherencia cos seus gustos e procura artísticas, soubo expresar tamén na súa obra para e sobre o muro. O aporte pictórico nesta vertente plástica posibilitoulle avanzar na práctica tomada nas obras de cabaleta ou doutros eidos, isto é: permítelle proseguir ese xogo de continua e progresiva experimentación entre a forma e a cor, en relación coa liña, co grafismo e/ou co debuxo.

Precisamente, o seu muralismo manifesta expresamente esa convivencia e confluencia entre o Seoane gráfico e o Seoane pintor, faces que sempre estiveron en fértil interacción e sinerxía, tal e como o expón Antón Patiño:

As achegas máis persoais da pintura de Seoane veñen precisamente dese fondo coñecemento e dominio das técnicas gráficas, da estampaxe e da imprenta. Poderíamos dicir que houbo unha fértil contaminación entre ambos os dous rexistros. A liberdade da súa pintura deriva, en gran medida, da incorporación de recursos expresivos propios das técnicas gráficas (Patiño, 2010e: 151).

É así que, o seu traballo muralístico resulta da súa formación e procuras de pintor e debuxante de maneira conxunta: da experimentación pictórica da forma e da cor, e do ensaio gráfico coa liña. E non deriva (ou se vincula) unicamente destas dúas expresións gráficas, senón tamén doutras vertentes máis particulares e ligadas directamente con estas. Desta maneira, podemos destacar o vencello do seu muralismo co gravado en distintos aspectos, ademais dos esperados paralelismos temáticos. Por exemplo, coinciden no feito de usaren unha amplísima combinación de procedementos; máis concretamente, na utilización específica da técnica do estarcido –usada nos seus proxectos para murais e vidreiras deseñados en témpera (estarcida)– ou da soldadura plástica –novidade técnica introducida polo noso muralista nesa vertente. Ao mesmo tempo, cabe salientar algunhas ideas defendidas por Seoane, tanto para a arte mural, canto para o gravado: especificamente, no limiar do seu álbum de xilografías *Doce cabezas* (1958), expón a importante utilidade do gravado, por establecer unha comunicación máis directa entre o artista e o público popular; pola súa concepción como unha artesanía; ou pola atribuíbel calidade de permanecer no tempo. Como lembramos, son todos aspectos que acadan un alto grao de presenza na súa práctica mural.

Por conseguinte, servíndonos da ilustrativa explicación da estudosa Otero Vázquez, resulta evidente que as íntimas correlacións existentes entre a súa pintura ao óleo, os seus murais, os seus debuxos e os seus gravados non son desestimábeis. Todas estas facetas son modos de expresión, distintos e necesarios, e intimamente enlazados entre sí por esa constante da personalidade do artista (1991: 119). Neste senso, (re)afirmamos que o muralismo seoaniano bebe do seu traballo en cada unha das expresións creativas a nivel aspectual e conceptual, técnico e temático. Sobresae o xeito en que integra a pintura e o debuxo no feito muralístico ou, dito doutra maneira, salienta o modo en que o seu muralismo se debe á súa obra pictórica e debuxística. Con todo, o seu berce encóntrase de maneira significativa no campo da ilustración e do deseño de tapas para libros, tal cal pretendemos explorar en apartados sucesivos.

### 1.1. As mudanzas que implica a práctica mural na súa obra plástica e outros influxos

En primeiro lugar, repárese como o muralismo de Luís Seoane implica un proceso de retroalimentación cos xéneros plásticos por el cultivados. Por un lado, adopta de modo xeral a estética representada, por exemplo, mediante os seus debuxos e as súas pinturas —especialmente os óleos—, continuando coas pescudas e experimentacións artísticas. Así, os primeiros murais, en concreto os feitos na primeira metade dos anos cincuenta, son, a grandes trazos, unha prolongación dos lenzos realizados a finais dos anos corenta e primeiros dos cincuenta. Por outro lado, a súa creación muralística supón notábeis achegas e significativas mudanzas no seu traballo plástico, como é o monumentalismo. Precisamente, percíbese esta característica nos seus debuxos e pinturas da década dos anos cincuenta<sup>131</sup>, coincidindo co inicio da súa tarefa na arte mural, na maneira en que o dá a entender o estudoso Valeriano Bozal:

Nos anos cincuenta Seoane introduciu un cambio substancial na súa pintura, unha evolución que comeza a percibirse tamén nos seus debuxos. A monumentalidade que empeza a ser trazo característico dos óleos quizais teña nos debuxos un punto de partida, así parecen indicalo os trazos das figuras masculinas e femininas que fai en 1950 para *Veinte dibujos*, un dos cales lle servirá como portada do catálogo da exposición celebrada na Galería Viau (Bos Aires, 1952), no que incluírá tamén unha monumental figura feminina.

Convén sinalar a este respecto que nos primeiros anos cincuenta inicia unha serie de murais nos que a monumentalidade é esixencia, non concesión. Segadoras monumentais aparecen no mosaico do Banco Israelita del Río de La Plata [...], campesiños e campesiñas protagonizan o mural, case un retablo, do banco da provincia de San Juan (1955) [...], e o traballo dos campesiños, rítmico, é o motivo do mural que en 1956 pintou para o centro lucense de Bos Aires. A coincidencia cronolóxica de todas estas actividades indúceme a pensar que estamos nuns anos decisivos na evolución do artista. Unha transformación no camiño do que algúns autores denominarán xa a “historia grande”, termo acuñado para falar da historia relixiosa pintada, que agora se axusta ben a esta realidade cotiá do traballo. Seoane representa nos seus murais, debuxos e pinturas, que darán lugar a algunhas das súas figuras máis relevantes, ás súas damas labregas, ás súas meigas, declamadoras, comerciantes, recuperando, de maneira diferente, temas que centraran *Homenaje a la torre de Hércules*: a conversa entre as mulleres, ante o mar, na praia, as figuras no campo, etc. (Bozal, 2007: 44-45).

---

<sup>131</sup>Como mostra, pódense referir as obras ao óleo, producidas no ano 1950, *O vello do paxaro* (73 x 60 cm, óleo sobre lenzo) (Fig. 3), *Debullando patacas* (73 x 60 cm, óleo sobre lenzo) (Fig. 7) e *Campesiño* (80 x 60 cm, óleo sobre lenzo) (Fig. 54). Nestas creacións, e noutras da mesma factura, maniféstase unha tendencia a monumentalizar as imaxes, a representar as figuras alleas ao paso do tempo, abstraídas, figuras que, realizadas subliñando a textura a grandes trazos de pincel, adquieren forza inusitada, conforme o apunta Otero Vázquez (1991: 32).

Con todo, resulta fortemente significativo a estes efectos, a mudanza que se produce na súa pintura ao óleo no ano 1953, coincidindo coa data de execución do seu primeiro mural *Barcas y pescadoras* (M. 1) –tendo en conta a previa preparación no tempo, práctica e intelectual, que isto supón para el. Referímonos á súa preocupación polo equilibrio entre a liberdade da liña e a cor:

A composición en verticais e horizontais e unha maior condensación unitaria nas formas, cobran forza, poténcianse na súa pintura. A partires de entón atopa a súa propia linguaxe: búsqueda da orde, da claridade e da permanencia; a utilización de formas angulosas e cores planas intensas e brillantes, impóñense e apóianse na liña que clarifica a imaxe [...] (Otero Vázquez, 1991: 53).

Esta actividade provoca a intensificación dunha serie de recursos na pintura ao óleo: unidades cromáticas independentes, motivos lineais autónomos que se axustan para concretar unha figura. Segundo apunta Valeriano Bozal (2007: 51 e 52), este tipo de recursos permítenlle alcanzar unha monumentalidade que evita a tradicional retórica emocional, posto que, a partir de finais do ano 1950 e comezos do ano 1960, a súa pintura ao óleo muda de forma substancial a respecto da realizada a finais dos anos corenta e inicios da década seguinte, sendo o momento de lembrar a verticalidade e a intemporalidade dos murais bizantinos, o estatismo da figura humana e a súa solemnidade.

A partir de aí, vaise producindo unha evolución na pintura –e na totalidade da súa arte– paralela e idéntica á que se produce nos seus murais e nas súas vidreiras –nos anos sesenta– cara un dominante sintetismo e esquematismo, así como na dirección dun contido dinamismo e simbolismo, produto da posta en práctica da liberdade formal. Esa estética e *modus operandi* será os que adopte xa en todo o seu quefacer artístico, até os últimos anos da década dos setenta, tal e como se pode ver nos seus tapices.

Ademais, resaltan unha serie de achegas do xénero muralístico en contraste cos demais xéneros dentro do quefacer artístico do creador. O muralismo provoca unha maior amplitude no uso de técnicas, recursos e materiais nunca antes explorados por el nas outras parcelas da arte. Implica un maior dominio da arte e da técnica ao estaren en xogo outros factores: a luminosidade, un soporte cunhas especificidades moi concretas e por veces de importante magnitude como é o muro, a integración arquitectónica, a dependencia do factor humano –tanto para a colaboración na execución das creacións, canto na necesidade de encargos por parte de arquitectos ou enxeñeiros para ter a oportunidade de as realizar... Sobre todo, destacamos que a arte mural seoaniana orixina un logro altamente relevante no seu traballo plástico: a creación dunha obra plástica escultórica e/ou arquitectónica, non só

coa maior parte das obras muralísticas polas súas especificidades conceptuais e estéticas, mais sobre todo por vía daqueles murais ao xeito de frisos deseñados en ferro ou bronce á maneira de escultura ou monumento sobre o muro, tamén con esas vidreiras perfectamente integradas como un elemento arquitectónico máis.

## 1.2. Paralelismos temático-aspectuais e casos de coincidencias absolutas

Dada a perfecta integración e cohesión (relacional) do muralismo de Seoane cos distintos eidos creativos da súa obra plástica, prodúcese unha infinidade de aspectos compartidos con estes. Repárese na converxencia dunha auténtica multiplicidade de paralelismos temáticos. De aí que, que nas liñas sucesivas nos encarguemos, a modo de *exempla* significativos, dalgunhas das mostras máis significativas e ilustrativas desas similitudes.

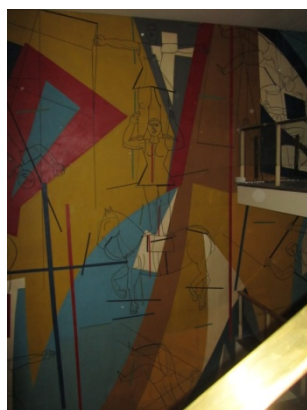
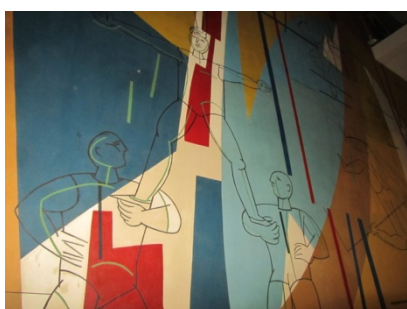
A título de simple mención, sinalamos que a arte mural seoaniana a nivel temático resulta unha extensión dos grandes temas definidores da obra plástica do autor: o tema popular do campesiñado e do colectivo mariñeiro galego, a omnipresente figura das mulleres galegas –reflexivas, estáticas, pacientemente agardando ou descansando–, motivos de índole popular –as tarefas do campo ou do mar, a danza, a conversa, as barcas, o gando...–, a paisaxe e os elementos da natureza, etc. Non obstante, o muralismo sèrvelle a Seoane para insistir, profundar e diversificar o tratamento de moitos destes asuntos, seguindo fiel a seu cultivo particular da arte figurativa, da que brota certa tendencia á creación abstracta a través dalgunhas relevantes producións<sup>132</sup>. Mediante a totalidade da súa obra plástica en xeral, como en particular da mural, acada unha rigorosa e leda expresión da solemnidade popular, unha rixidez férrea e envolvente da figura humana e dos elementos que contextualizan o seu hábitat. Sèrvese tamén do tema do hieratismo e estatismo da figura humana inspirándose na arte medieval. En definitiva, o noso artista alcanza a veneración plástica de Galiza e das súas xentes, cun carácter reivindicativo que se mestura cun teor insinuante, suxestivo, nun dinamismo e simbolismo serio e alegre ao mesmo tempo.

---

<sup>132</sup>O propio Seoane explica que utiliza valores abstractos na súa pintura figurativa coa finalidade de conseguir novas posibilidades expresivas da súa imaxe artística da realidade (1996n: 29).

A continuación, comezamos a presentación deses referidos *exempla*. De entre os moitos casos que se poderían recoller, expomos o seguinte mostrario, onde imos comentando *grosso modo* o vínculo establecido<sup>133</sup>.

- O mural *El nacimiento del teatro argentino* (1955-1957) (M. 14), o debuxo *O contorsionista* (1953, tintas sobre cartolina) (Fig. 12) e a carpeta *Siete estampas de circo* (1974, serigrafías) (Fig. 11): o tratamento circense-acrobático como auténtica arte da ximnástica, do exercicio corporal, do espectáculo e do xogo.



M. 1

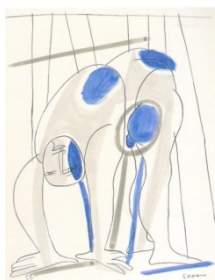


Fig. 12



Fig. 12

Partindo primeiramente do debuxo *O contorsionista*, vemos como este presenta o corpo escultórico e contorsionado do ximnasta cun uso marcado e definido da liña; onde sobre o fondo branco, se dispoñen levemente lixeiras masas e trazos nun gris case imperceptíbel, e mais nun azul vivo que lle achega maior consistencia visual e vivacidade á

<sup>133</sup>Recollemos as distintas mostras sen seguirmos unha ordenación cronolóxica, nin temática, posto que o vínculo se establece entre obras de distinta cronoloxía, e, no tocante a unha ordenación por temas, consideramos que non sempre pode ser tan ríxida.

obra. Así, cando uns anos despois elabora o mural para o Teatro General San Martín, Seoane segue unha tendencia similar á utilizada. Porén, a temática e a enorme magnitude desta creación sobre o muro permítelle variar e diversificar as imaxes e os exercicios dos ximnastas, incluír outros elementos como os cabalos ou distintos instrumentos para o apoio acrobático; na maneira en que tamén se representa nos deseños do álbum *Siete estampas de circo*, nos cales tamén se inclúen ás mulleres ximnastas –ao igual que no mural.

No capítulo V desta Tese (apartado 3.1. “O diversificado entrecruzamento das concepcións teatral e muralística en *El nacimiento del teatro argentino*, punto máximo de encontro entre ambos xéneros”), temos expresado como este mural serviu de intensificación do asunto circense na obra plástica do autor. Así, detéctase nesas estampas de creación posterior, por exemplo, un maior detalle dos elementos propios do circo que participan como contexto/ambientación, en contraste coa simplicidade dese debuxo realizado no ano 1953. Por tanto, dedúcese o gusto do artista por recrearse nese pormenor e nos detalles propios desta temática do ámbito do espectáculo.

En definitiva, as coincidencias entre estas obras son claramente palpábeis: nomeadamente no feito de homenaxearen o mundo do circo e do espectáculo, e en recoñecemento ao esforzo deses profesionais dunha auténtica arte corporal recreando unha atmosfera atractiva, de ambiente fortemente dinámico.

- O mural *Músicos y labradores* (1956) (M. 11) e a creación *Diálogo y alborozo* (1970, óleo sobre lenzo) (Fig. 55): unha visión distendida das clases populares.



M. 11



Fig. 55

Estas dúas mostras son exemplo da perspectiva leda e festiva que Luís Seoane achega do pobo galego mediante o seu traballo no ámbito da plástica. Para iso escolle motivos como a conversa nun contexto natural, campestre, nun *locus amoenus* idílico. No mural *Músicos y labradores* (M. 11) conxuga, mediante tres escenas distintas, accións como a de dialogar ou bailar con outras actividades como é o traballo campesiño, contrastando traballo e diversión,

constancia e descanso das clases labregas. Pola súa parte, no óleo *Diálogo y alborozo* (Fig. 55) focalízase nesa distensión popular en parellas de iguais, fronte a fronte, evocando a idea de alegría. Ao fixármonos na escena do mural que reproducimos, apreciamos o asunto da conversa xunto co motivo da danza tradicional, ambientados nun contexto moi parecido. Á súa vez, observamos notábeis similitudes no cromatismo –na elección de cores sumamente próximas cunha alta intensidade. Percibimos, asemade, a mesma liberdade da liña e idéntica fortaleza estética da forma e da cor en conxunto.

- O mural *El jardín* (1957) (M. 15) e as composicións pictóricas *O parque* (1954, óleo sobre lenzo) (Fig. 56) e *Paisaxe con árbores* (1960, óleo sobre lenzo) (Fig. 57): paisaxes de cores rompedoras.



M. 15



Fig. 56

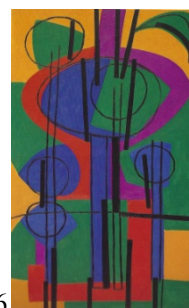
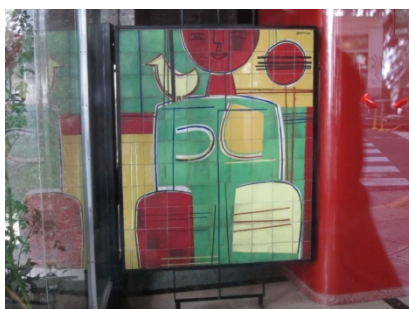


Fig. 57

Destaca a notábel similitude entre o mural *El jardín* (M. 15) e as pinturas tituladas *O parque* (Fig. 56) e *Paisaxe con árbores* (Fig. 57) a respecto do cromatismo e estética de trazo moderno para a reprodución paisaxística. As tres son obras onde se distribúen en distintas formas as cores malva, azul, verde, amarelo e vermello, combinadas con trazos en negro (ou tamén en vermello) que serven para darlle volume e reiteración figurativa ao conxunto da representación. Son creacións de cores rompedoras, cunha estética sorprendente e moderna. A titulada *O parque* (1954) (Fig. 56) posúe unha maior concreción dos elementos figurativos, integrando a imaxe de mulleres sentadas nos bancos. Tres anos máis tarde de ter elaborado esa obra, o autor crea o mural *El jardín* (1957) (M. 15), no cal tamén integra a dúas figuras femininas nun “enérxico” contexto arbóreo, reducíndose un bocado a concreción de detalles. Mais xa na obra *Paisaxe con árbores* (Fig. 57), realizada no ano 1960, faise eco do esquematismo e da simplificación, prescindindo de calquera tipo de elemento decorativo. En resumo, son creacións que seguen unha tendencia sumamente próxima na configuración dunha paisaxe que podemos denominar como “innovadora” e “distinta” no referido aos modelos convencional e consensualmente establecidos.



- O mural *Figura con pájaro* (1957) (M. 16) e a obra *O vello do paxaro* (1950, óleo sobre lenzo) (Fig. 3): a figura pensativa da sabedoría popular.



M. 16



Fig. 3

O mural *Figura con pájaro* (M. 16) e a composición pictórica *O vello do paxaro* (Fig. 3) gardan certa similitude a respecto da reprodución da figura humana, cun ar reflexivo e estático, en plena conexión coa natureza a través do acompañamento desa pequena ave. Así, reivindicase o instinto máis básico e natural da humanidade. Como xa o temos indicado noutras ocasións, consideramos que, do mesmo xeito que nese óleo, a figura do mural tamén se correspondería cun vello —como denotan as marcas do mosaico interpretábeis como engurras propias da idade. A imaxe do vello simboliza a sabedoría popular, á cal se une a idea de liberdade evocada mediante o paxaro. Con todo, malia seren representacións esencialmente semellantes, manteñen unha evidente distancia no tocante ao plano formal e cromático: no mural toma forza a simplificación e o esquematismo ‘xeometrizable’, cun uso maxistral das formas e das cores (intensas), onde se integra o elemento figurativo de estilo máis ‘realista’ da pintura ao óleo.

- A vidreira *Crucifixión* (1965) (V. 3) e a obra pictórica *Crucifixión* (1974, óleo sobre lenzo) (Fig. 34): unha aposta pola “popularización” estético-conceptual da imaxe de Cristo.



V. 3



Fig. 34

Estas dúas obras homónimas ofrecen unha reinterpretación das imaxes relixiosas, dun xeito similar ao expresado noutras creacións de Seoane do tipo de *Le nacieron alas* (1975, óleo sobre lenzo) (Fig. 35), *Un ángel* (1978, óleo sobre lenzo) (Fig. 36) ou *Anxo campesiño* (1978, óleo sobre lenzo) (Fig. 37). Nestas últimas simbolízase ás clases populares como anxos —con ás e ascendendo ao ceo—, consagrándoas tal imaxes relixiosas. Mentres que

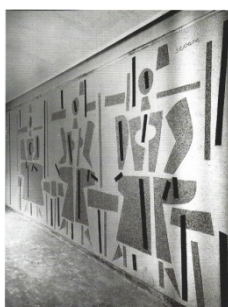
nas tituladas crucifixión prodúcese un efecto á inversa tomando como base a imaxe de Cristo, neste caso, o que adquire pleno carácter “popular” é a figura relixiosa de Xesús crucificado, tal se fose un obreiro. Así, centrándonos nesas dúas, apreciamos unha clara popularización na vidreira, mediante unha estética moderna e colorista, onde a figuración tende cara a abstracción; mentres que no óleo, se populariza a Cristo mediante as vestimentas de operario. Aínda que de xeito formalmente diferente, a vidreira (V. 3) e o óleo *Crucifixión* (Fig. 34) tratan ese asunto relixioso do xeito máis rompedor e persoal, tornando realmente en populares os ídolos relixiosos, actualizando a imaxe de Cristo.

▪ A muller, un tema omnipresente no panorama creativo seoanino:

Un importante número de obras plásticas de Seoane xiran entorno á figura da muller (galega). Presentada soa ou en grupo, perfírase sobre todo semellando agardar, sendo por iso que a maior parte das veces se plasme sentada. Estas imaxes femininas caracterízanse por un quietismo particular ou, dito doutro xeito, por un estatismo altamente evocador. O autor exerce unha especie de dignificación e veneración da muller galega mediante a plástica. Implicitamente, está a reivindicar a súa importancia na sociedade e para o noso país. De aí, que as reproduza inmóbiles, pensativas, pacientes, como esculturas de pedra, como as deusas romanas ou *mater gallaeciae*, como as “nais” dos cruceiros, trazándoas cun significativo hieratismo que bebe da arte da Idade Media.

A seguir, expomos cinco exemplos –dos moitos que se poderían achegar– da conexión entre distintas obras plásticas e murais a respecto do tratamento feminino.

- O mural *Figuras sentadas* (ca. 1955-1960) (M. 8) e as creacións pictóricas *Mujer violeta con fondo ocre* ou *Las manzanas* (1959, óleo sobre lenzo) (Fig. 8) e *Mater gallaeciae* (1961, óleo sobre lenzo) (Fig. 53): a paciente espera feminina.



M. 8



Fig. 8



Fig. 53

Estas son tres mostras estruturadas cunha composición estético-formal plenamente coincidente da figura feminina. Destaca a alta similitude en distintos aspectos como a disposición da forma e da figuración ou a utilización dun esquematismo sorprendentemente

singularizador. Todas elas están representadas sentadas semellando agardar inamovíbeis e hieráticas, nunha paciente (e/ou eterna) espera.

- O mural *Figuras esperando* (1956) (M. 12) e o deseño *Tres mulleres* [s. t.] (s. d., ceras sobre papel) (Fig. 58): a espera colectiva das mulleres.



M. 12



Fig. 58

Especificamente, a representación grupal das tres mulleres do mural *Figuras esperando* (M. 12), mantén un salientábel parecido co deseño *Tres mulleres* [s. t.] (Fig. 58) por reflectir unha reunión feminina de tres arredor dunha mesa, evocando a conversa, o intercambio de ideas ou a propia espera dun xeito máis ameno ou levadeiro.

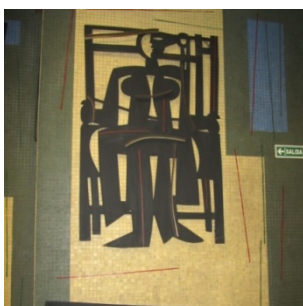
- O mural *Mater gallaeciae* (ca. 1958) (M. 19) e as obras *Mater gallaeciae* (1961, óleo sobre lenzo) (Fig. 53) e *Mujer con rodete* (1959, óleo sobre lenzo) (Fig. 59): unha significativa veneración á matría.



M. 19



Fig. 53



M. 19

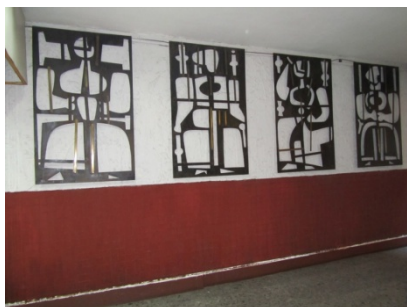


Fig. 59

Escollemos a respecto do mural *Mater gallaeciae* (M. 19) dúas obras distintas que gardan unha notoria relación con este. Canto a primeira (Fig. 53) –xa tratada nunha mostra anterior–, o seu vínculo co mural xa vén determinado por ambas posuíren o mesmo título.

Trátase dunha obra concibida temporalmente *aposteriori* da construción da creación muralística. En concreto, foi feita arredor de tres anos despois; o cal nos leva a inducir unha posíbel inspiración neste seu mural para a elaboración do óleo homónimo. Esta hipótese acada forza por manter as dúas obras certo parecido a respecto da simplificación formal, por exemplo, do inmovilismo, a rixidez e a figuración envolvente coa que se caracteriza ás imaxes femininas. Pola súa parte, *Mujer con rodete* (Fig. 59), correspóndese cunha obra tamén moi próxima temporal e formalmente ao mural en foco. En xeral, partillan moitos dos aspectos que acabamos de indicar. En particular, chama a atención a mesma representación do cabelo recollido nun moño situado no lateral da face para evocar movemento, ou sexa, simulando o xiro da cabeza desa muller, o cambio do mirar de fronte para facelo cara o lado dereito. Estes exemplos, comunican unha imaxe de fortaleza da muller, ao se trazaren de maneira rexa, robusta e voluminosa. Son, en definitiva, unha propositada e paradigmática alegoría de Galiza.

- O mural *Figuras estáticas* (1961) (M. 28) e a composición pictórica *Figuras estáticas* (1959, óleo sobre lenzo) (Fig. 60): unha perspectiva intemporal, solemne e hierática da figura humana.



M. 28



Fig. 60

Ao igual que as anteriores creacións, estas dúas obras foron concibidas moi próximas no tempo, habendo só dous anos de diferenza entre unha e outra. Ao contrario que no caso anterior, estamos ante un exemplo dun posíbel influxo dunha pintura ao óleo para a concepción dun mural. O feito de posuíren o mesmo título é xa un elemento indicativo do vínculo. Á súa vez, súmase a isto a idéntica configuración temática do estatismo por vía da representación feminina, posibelmente partindo da arte caracterizadora dos miniados medievais. Son figuras notoriamente parecidas, a pesar de certas particularidades que presentan unha e outra, configurándose tal imaxes hieráticas e atemporais e perfilándose cun quietismo humano que esperta a nosa curiosidade, que nos convida a unha especie de veneración.



- O mural *Figuras sentadas* (1968) (M. 45), o deseño do cartel dunha exposición en Münster-Alemaña (1967) (Fig. 61); e mais as obras pictóricas *Nada as perturba* (1963, óleo sobre lenzo) (Fig. 62) e *Tres figuras* (1963, óleo sobre lenzo) (Fig. 63): unha envolvente tríade feminina-campesiña.



M. 45

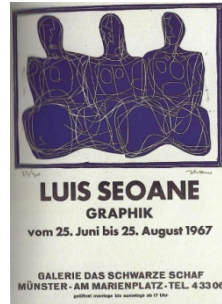


Fig. 61



Fig. 62



Fig. 63

Por unha banda, resulta destacábel a notoria coincidencia estético-figurativa entre o deseño das tres mulleres do cartel realizado por Seoane para unha exposición das súas obras en Münster-Alemaña no ano 1967 (Fig. 61), e a imaxe das tres labregas plasmadas no mural *Figuras sentadas* (1968) (M. 48), construído na fábrica de *Cerámicas do Castro* xustamente ao ano seguinte. Esta circunstancia lévanos a pensar novamente no influxo desa creación cartelística como “idea” para o mural montado posteriormente no Castro de Samoedo. Son as dúas composicións plásticas cunha enorme simplicidade figurativa, onde as imaxes femininas están moi xuntas, case unidas, trazadas cunha aparencia de conxunto totalmente envolvente. Precisamente, esta característica está presente tamén en obras anteriores como a pintura ao óleo *Nada as perturba* (1963) (Fig. 62), onde encontramos outra tríade feminina-campesiña con certos parecidos coas anteriores; ao mesmo tempo, trázase unha ponte coa obra *Tres figuras* (Fig. 63), realizada ese mesmo ano. En conxunto, son todas composicións plenamente simbólicas, onde se mostran grupos de tres mulleres igual de esquemáticas, de inmóbiles; plasmadas como en posición de espera, como “se nada as perturbase”.

- A obra *La malla* (1956, óleo sobre taboleiro)<sup>134</sup> (M. 10) e *A malla* (1954, óleo sobre lenzo) (Fig. 10): homenaxe ao labor tradicional da malla do cereal.



M. 10



Fig. 10

Dous anos máis tarde de ter executado *La malla* (M. 10) para o Centro Lucense de Buenos Aires, concibe outro óleo homónimo (Fig. 10). Dun xeito moi próximo, recoñécese en ambos o esforzo humano do colectivo labrego por vía do labor tradicional da malla do cereal. E, aínda que cun uso e escolla distinta do elemento cromático e das opcións estilísticas plasmadas, en cada unha destas Seoane recorre á reiteración das mesmas cores para simular a fusión das figuras humanas dentro do contexto espacial da obra.

- O mural *Mariscadoras* (1971) (M. 41), o tapiz *Marisqueiras I* (1979) (T. 7), *As mariscadoras* (1969, óleo sobre lenzo) (Fig. 64): unha veneración ao esforzo das mulleres do mar.



M. 41

<sup>134</sup>Lémbrese que, contemplamos dentro do conxunto dos murais esta obra seguindo unha consideración laxa, malia non se tratar dun mural *stricto sensu*, senón que se trata dunha composición pictórica de grandes dimensións elaborada ao óleo sobre taboleiro.



T. 7



Fig. 64

Estas tres obras son unha mostra ilustrativa de coincidencia absoluta entre distintas obras plásticas deste artista que tratan sobre o tema das mariscadoras. Para recrear este asunto nas tres creacións segue basicamente a mesma forma de proceder: a integración plena das imaxes das mariscadoras no contexto areoso-marítimo mediante o emprego do mesmo cromatismo –a través da utilización das tonalidades ocre e un intenso azul–; así, evócase ás mariscadoras como parte activa dese medio natural marítimo-costeiro. Recorre en todas ao uso do vermello, co que denota a carga humana que require este labor; como se observa especialmente no tapiz (T. 7) e na obra ao óleo (Fig. 64), onde esa tonalidade está estratexicamente ubicada nas costas inclinadas cara a area das marisqueiras. Perfila pois, a súa persoal homenaxe a estas traballadoras dun xeito (case) idéntico nos tres casos.

- O mural *Gando vacún* [s. t.] (s. d.) (M. 44), *Cuidando las vacas* (1954, óleo sobre lenzo) (Fig. 5) e *O boi* (1957, óleo sobre lenzo) (Fig. 65): o gando, todo un símbolo popular.



M. 44



Fig. 5

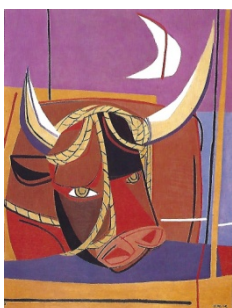
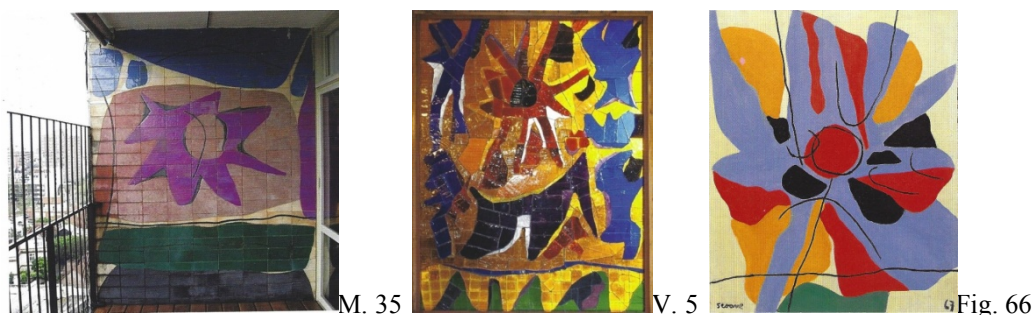


Fig. 65

Estas tres creacións mostran o gando como un motivo popular, plenamente integrado na paisaxe. Neste sentido, fixémonos en como o noso artista aproveita o cromatismo utilizado na figura deses robustos animais para establecer un xogo con tonalidades próximas no que

sería o pano de fondo nesas obras, o contexto paisaxístico no que se integra. Estamos a falar dun castaño e dun vermello forte como cores caracterizadoras dese gando, que combinan coas diferentes tonalidades ocreas ou amarelas escollidas para o fondo. O autor decántase de maneira contrastiva polo branco para destacar a sobresaínte cornamenta. En xeral, nas tres mostras preséntase ao gando vacún como representación animal dunha potencia ou forza tranquila/sosegada, o que pode levar a entender unha identificación (ou mesmo alegorización) destes –sobre todo no caso do boi– co propio país ou pobo galego –no referente á idea de calma ou de constancia e resistencia para o traballo e no relativo á idea do noso pobo como labrego e traballador.

- O mural *El sol* (1966) (M. 35), a vidreira *El sol* (1966) (V. 5) e a obra pictórica *El sol* (1967, óleo sobre lenzo) (Fig. 66): o sol, un motivo autónomo, unha entidade icónica.



Tanto no mural *El sol* (M. 35), canto na vidreira homónima (V. 5), como no óleo co mesmo título (Fig. 66), apreciamos o sol como un motivo nuclear do medio natural, como alegoría da vida. Nas tres obras está caracterizado polos grosos raios redondeados suxerindo un vital dinamismo. Mais tamén está trazado cun cromatismo intenso ou rompedor, xogando coas cores do espazo de fondo, que nos remite aos distintos estados ou transformacións cromáticas do sol dependendo do momento do día: así pode entenderse, por exemplo, o do mural (M. 35) e o do óleo (Fig. 66) como o do solpor –ou característico dun momento de menor luminosidade–, mentres que o sol intensamente vermello da vidreira (V. 5) corresponderíase cun período de maior vivacidade solar. Cabe subliñar de novo, que estamos ante obras coincidentes no tempo, creadas arredor dos anos 1966 e 1967.

- O mural *Vegetación* (ca. 1968-1971) (M. 40) e a peza cerámica *Ramo I* (1969, deseño para Sargadelos) (Fig. 67):





Con estas dúas mostras observamos como o noso artista se fixa neses elementos particulares do medio natural, nas plantas, nos ramos ou mesmo nas follas. Representaos como un motivo con autonomía, como ente caracterizador da paisaxe campestre. No mural *Vegetación* (M. 40) recorre á reiteración dese motivo de modo diversificado, formando un amplo conxunto. Mentres que, na peza cerámica (Fig. 67) reproducida focalízase na imaxe do ramo, presentando unha aparencia moi similar á dos elementos vexetais dese mural. Probabelmente, a similitude estética destas creacións de asunto case idéntico, ten a ver co feito de se orixinaren ambas polas mesmas datas e con semellantes concepcións estilísticas.

- A creación *Polbos* (fondo da Pía do Xunco, 1972) (M. 48), dúas das xilografías da carpeta *O pulpo* (1967) (Fig. 68) e un dos polbos do políptico *Testas, paisaxes e polbos* (1974) (Fig. 69): o polbo, un animal totémico.



M. 48



Fig. 68

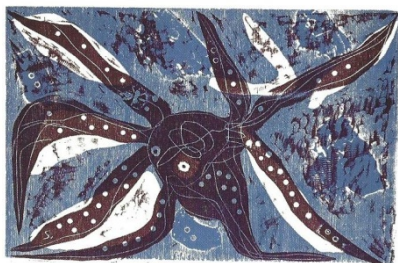


Fig. 68



Fig. 69

No mosaico *Polbos* (M. 48) apréciase o motivo mariñeiro ou mariño do polbo, non só como un elemento ornamental, senón tamén de tipo simbólico, ao se vincular directamente co carácter mariñeiro de Galiza. Como demostran as obras reproducidas, no panorama da plástica seoniana encontramos en varias ocasións este asunto co mesmo valor, perfilado

como unha especie de animal totémico. Observamos as oportunidades creativas ou estético-visuais que este cefalópodo, referencial e emblematicamente galego, permite debido ao seu aspecto. Os seus longos tentáculos facilitan a creación de composicións envolventes que semellan estenderse ou prolongarse por todo o conxunto. Este *modus operandi* á hora de representar o polbo, recorda á seguida polo autor nas súas creacións co motivo (tamén simbólico) do sol. Nestes casos Seoane utiliza, sobre todo, rechamantes tonalidades de azul combinadas con outras cores. E, xoga co deseño dos pequenos círculos –a maior parte das veces en branco– para así simular as ventosas. Por tanto, con este xeito de proceder acada obras tematicamente metaforizadas e visualmente cativadoras e coloridas.

- Os murais *Parella de figuras femininas* [s. t.] (s. d.) (M. 49) e *Dúas figuras femininas* [s. t.] (ca. 1962) (M. 32) e a composición *Figuras* (1971, múltiple para a empresa de automoción Wobron) (Fig. 70): os óptimos resultados estéticos dos frisos metálicos.



M. 49



M. 32



Fig. 70

Por último, finalizamos esta exemplificación mediante un caso de encontro caracterizado pola modernidade e a innovación: os murais *Parella de figuras femininas* [s. t.] (M. 49) e *Dúas figuras femininas* [s. t.] (M. 32) mais o múltiple para *Figuras* (Fig. 70). Correspóndense con creacións de clara tendencia propia da Bauhaus, con deseños esteticamente modernos que utilizan o metal para a súa montaxe. A figuración conséguese co recorte da prancha dese material, xurdindo así deses ocos resultantes as formas e as figuras case *in absentia*. A maiores, sobrepóñense certos trazos tamén metálicos que lle achegan dinamismo á globalidade da representación –ou ben, no propio ferro, ou ben coa combinación de bronce. No caso dos murais, cómpre indicar que, na procura do acolledor ambiental, ambos

están integrados no ámbito do fogar, concretamente en salas de estar. O outro deseño está concibido baixo o propósito de ligar arte e industria, elaborada *ex professo* para esa empresa da esfera da automoción, pondo a arte a disposición do maior número posíbel de persoas; ou sexa, “multiplicando a obra/a arte”<sup>135</sup>.

A modo de conclusión, con este mostrario percíbese o variado e nutrido vínculo interrelacional dos murais, vidreiras e tapices con distintas producións plásticas de diversos xéneros: xilografías ou gravados, deseños para o mundo da industria ou de pezas cerámicas, debuxos e, sobre todo, pinturas ao óleo. Aprécianse distintos casos significativos de inspiración ou influxo dunhas creacións con outras, especialmente naquelas cronoloxicamente próximas; detéctanse distintas tendencias e procedementos absolutamente coincidentes, non só no plano temático, senón tamén a nivel representativo, formal, cromático, ou en definitiva estético-estilístico. Demóstrase así, a permeabilidade dunhas obras con outras, o que consecuentemente mostra, máis unha vez, a forma de Seoane concibir o seu traballo no campo da plástica como un *todo* perfectamente (inter)ligado.

---

<sup>135</sup>Con motivo da realización desta peza múltiple, a revista *Mundo Wobron* publica unha entrevista a Luís Seoane, na cal expresa as súas ideas para avanzar no frutífero vínculo arte-industria, desmitificando a obra de arte “única”. Así, expón a seguinte consideración de elevado interese: “—Ten o mesmo valor que un óleo, un debuxo ou calquera outra obra que se fixo individualmente, da que se produciu unha peza. Eu son ao mesmo tempo que pintor, gravador. Estou falando de facer múltiples da miña obra. É a xente, máis que o artista, a que aspira ter unha obra única, a propia, a que adquiriu ou a que lle regalaron. O artista, en cambio, limitado antes polo óleo, agora con todos os medios á súa disposición, aspira a ver “multiplicada” a súa obra, para chegar a un maior número de xente” (Seoane, 2012a: 49).

2. Muralismo, editorialismo e ilustración. A ilustración e a elaboración de tapas de libros comoprecedentes-chave para a produción muralística

Una pared resulta ser para el muralista como la página de un libro para un diagramador gráfico. Las reglas, creemos, son las mismas.

1974 / Buenos Aires

[Luís Seoane, «Mi obra de muralista», in *Arte mural. La ilustración*, (fragmento)].

De resaltarmos unha parcela artística dentro da obra plástica seoaniana, polasúa importancia e conexión co seu cultivo mural, esta–sen lugar a dúbidas– ten de ser ada ilustración, por se situar como o precedente principal para esta actividade. Lembremos que xa exploramos no capítulo IV desta Tese (apartado 2.2. “Os proxectos e os resultados murais. A entidade consolidada dos proxectos e a conexión coas tapas”) como as tapas confeccionadas por este autor asumen de modo determinante unha íntima ligazón co seu muralismo, especificamente por vía dos proxectos. No presente apartado, propómonos continuar profundando no valor fundamental das tapas e das ilustracións como paso previo á creación mural deste artista, salientando sobre todo o vínculo directo dun xénero co outro. Para isto, partimos dun rápido percorrido, ao xeito de contextualización, no tocante a Seoane e o mundo do libro, do editorialismo e da ilustración; para o cal, basicamente, seguimos a excelente moi informativa obra de Xosé Luís Axeitos e Xavier Seoane *Luís Seoane e o libro galego na Arxentina [1937-1978]*.

En primeiro lugar, cabe recordar que a relación de Luís Seoane co libro resúmese, de forma significativa, no seu labor activo de editor e crítico, ilustrador, deseñador de tapas e no seu carácter de bibliófilo. Na súa época de estudante, e no seo da editorial Nós de Ánxel Casal<sup>136</sup> crea as primeiras cubertas e ilustracións para libros de poetas cos que mantén unha relación de amizade: Feliciano Rolán, Aquilino Iglesia Alvariño ou Álvaro Cunqueiro. Baséase nas correntes e tendencias artísticas máis novidosas e renovadoras a nivel europeo –bebendo da creatividade de Grosz, Otto Dix, Paul Klee...–, examinando os traballos dos futuristas italianos, dos expresionistas alemáns, dos construtivistas rusos ou dos surrealistas

---

<sup>136</sup>Na imprenta Nós leva a cabo os primeiros intentos de composición tipográfica para os semanarios revolucionarios e autonomistas, *Claridad*, *Ser* e *Universitarios* en que difunde o aporte da diferenciación cultural e sentimental galega. Seoane fusionaba os recursos tipográficos propios coa utilización na composición dos tipos máis antigos con filetes e orlas do século XVIII, mesturados nas caixas cos tipos de estilo modernista, experimentando tamén con adornos, viñetas e filetes neoclásicos e románticos. Os carteis que creaban nesta imprenta, co fin de anunciar conferencias universitarias ou para pegar nas paredes das rúas burlando a vixilancia policial, caracterízanse pola utilización do procedemento do estarcido ou do gravado ao linóleo. En concreto, até o ano 1936, realiza carteis políticos, ilustracións para semanarios, participa na creación da propaganda para a aprobación do Estatuto de Autonomía, colaborando, por exemplo, en *Guión* e *Yunque*, tamén na procura de realizar alardes tipográficos similares.

franceses; elementos aos cales se acrecenta tamén a influencia picassiana. Así, estaba preparado para iniciar o proxecto de renovación creadora da cultura galega –ben informado da súa época, situado ideoloxicamente e encamiñado de xeito óptimo no plano formal. Ao estalar a Guerra do 36, consegue retomar esta tarefa no exilio e emprende varias iniciativas editoriais en Buenos Aires co seu amigo Arturo Cuadrado. En concreto, funda e dirixe, xunto con Lorenzo Varela, *Correo Literario* e, en colaboración con Alberto Girri, Pedro Larralde e Javier Farias, promove, entre os anos 1943 e 1945, coleccións de libros e outros emprendimentos culturais, na verdade, moi pouco comerciais. O obxectivo de Seoane e Arturo Cuadrado consistía en continuar na capital arxentina o labor comezado na súa etapa de estudantes, editando os libros máis estraños e descoñecidos sen seguir un afán comercial e, así encontran, na Imprenta López –unha das imprentas arxentinas máis importantes de Sudamérica– e posteriormente na editorial *Botella al Mar*, unha vía axeitada para levar a cabo o seu voluntarista propósito.

Ao iniciarse o grande movemento editorial arxentino, entre os anos 1938 e 1940, algúns artistas gráficos tratan de acrecentar personalidade propia aos libros que se imprimían por primeira vez na capital arxentina. Entre estes artistas, alén de Seoane, destaca Attilio Rossi e Jacobo Hermelín. Os tres fuxiran dos seus países a causa da instauración da política fascista: Seoane abandona Galiza por mor do réxime franquista, Attilio Rossi marcha da Italia de Mussolini e Jacobo Hermelín do réxime hitleriano na Alemaña. Segundo as palabras do propio Seoane, no prólogo «Breve crónica en relación conmigo y las artes gráficas» ao *Segundo Libro de Tapas* (1957), cada un deles apórtalle ao libro arxentino uns elementos determinados: Rossi engade o seu amor á medida e o rigor xeométrico, con grandes coñecementos técnicos e un afán constante de experimentación; Hermelín achega a vontade e rigor que, xeralmente, caracterizan o traballo xermánico, o amor ao contraste exclusivo do branco e o negro, e o seu sentido do valor formal da letra. Canto a el propio, considérase máis instintivo do que estes dous artistas, partindo do seu coñecemento pasado aplicado ás súas experiencias gráficas e reflectindo o gusto polas prehistóricas insculturas nos penedos, polas inscricións dos sarcófagos romanos e polos miniados medievais. Ao igual que no seu muralismo, unha das súas maiores preocupacións estilísticas é a da cor, motivada polo tratamento da decoración e a diagramación do libro.

Segundo Xosé Luís Axeitos e Xavier Seoane (1994: 8), Luís Seoane pretende acadar coa actividade editorial dous obxectivos claves: por un lado, paliar o tremendo dano que a falta de liberdades provocou na cultura galega; por outro, conectar esta, menosprezada pola intelectualidade arxentina, co mundo hispanoamericano. Estes estudosos consideran, por

tanto, que será o grupo de exiliados, que se moven no círculo intelectual de Seoane –desde Lorenzo Varela, Arturo Cuadrado, Rafael Dieste a Noberto Frontini ou Luís Baudizzzone–, o que consiga derribar as barreiras da incompreensión e incorpore os grupos de intelectuais máis prestixiados, ao tempo que, dignifique a cultura galega. Aí, sitúase a verdadeira importancia do libro, xa que Seoane o presenta como o medio de promoción e difusión cultural máis eficaz, dinámico e economicamente asequíbel.

Mencionamos agora, de forma moi xeral e sucinta, a título basicamente informativo, as editoriais que este noso autor dirixe e nas que participa. En primeiro lugar, co exilio en Arxentina, desenvolve a función de colaborador artístico da editorial EMECÉ Editores, creada no ano 1939. O noso artista traballa en cada unha das coleccións de EMECÉ, crea as marcas tipográficas da editorial, coleccións, capas e ilustracións da maior parte dos números<sup>137</sup>. A relación e colaboración de Arturo Cuadrado e Seoane con esta empresa queda interrompida en 1943<sup>138</sup>. Nese ano crean conxuntamente a editorial Nova, que tamén mantén unha relación moi estreita coa Imprenta López. Esta está composta por un amplo elenco de coleccións, nas que Seoane impregnará a súa personalidade seguindo un estilo coidado e próximo á obra artesanal. Unha destas é «Paloma/Pomba» dedicada a poesía, en que se insire *Torres de Amor* (1942) de Lorenzo Varela. En paralelo, en Nova sae do prelo quincenalmente a revista *Correo Literario*, entre os anos 1943 e 1945, onde resulta fundamental a presenza do artistagalego-arxentino no aspecto técnico, recollendo en formato tabloide, na parte superior dereita da cabeceira, un gravado, un debuxo ou unha ilustración e, na parte esquerda da cabeceira, achegando un poema breve, un epigrama, un romance, un fragmento... Simultaneamente, no ano 1945, realizará varios proxectos para ilustrar libros na editorial Poseidón, por encargo do editor catalán Joan Merli. Entre estes, destacan as ilustracións para algúns dos *Autos* de Gil Vicente –que non se publican por problemas económicos da editorial–; tamén ilustra *Los sueños de Quevedo* e diseña máis de trinta debuxos para o volume *El Renacimiento* do conde de Gobineau. A empresa Nova finalizaría a súa andaina esmorecendo pouco a pouco.

Seoane e Cuadrado continúan unidos noutro proxecto editorial, Ediciones Botella al Mar, unha das máis importantes, de máis dilatado e persistente percorrido, acadando uns fondos bibliográficos que superan os cento cincuenta títulos. Esta editorial adquire un

---

<sup>137</sup>Traballa en coleccións como «Dorna», de poesía, ou «Hórreo», máis xenérica –novela, de contos breves, lendas populares, e, sobre todo, ensaio, de teor histórico e filosófico–, de temas e autores galegos. Xorde tamén a colección «Buen Aire» encargada de temas indixenistas, que leva tamén o logo realizado por Seoane.

<sup>138</sup>Rompen a súa relación coa editorial por ficaren sensibelmente feridos pola decisión do fundador da editorial, Medina e Menéndez, de publicar un libro do embaixador da España franquista en Arxentina, o conde de Guadalahorce.

carácter universalista e cosmopolita por recoller nomes de autores e ilustradores de prestixio: Cocteau, Valéry, Buñuel, Dalí, Serrano Plaja, Yeats, William Blake, Alberti, Alberto Girri, Colmeiro... Concibe unha única colección, «La sirena escondida», en que se publica a obra literaria *Tres hojas de ruda y un ajo verde* do propio Seoane, coidadosamente ilustrada por el. No ano 1952, Seoane inclúe trinta e tres retratos de autores dos libros publicados nesta editorial, nun volume dunha das series polas que esta se constitúe. Cinco anos máis tarde, funda a Editorial Citania, proseguindo cos mesmos propósitos<sup>139</sup>.

No ano 1954, o noso autor funda, dirixe, ilustra e escribe na revista *Galicia Emigrante*. Esta supón unha tiraxe de 37 números realizados entre o mes de xuño do ano 1954 ao mes de maio de 1959, presentando unhas portadas singulares de estampas populares elaboradas por el mesmo: lavandeiras, mariñeiros, redeiras, o marisqueo, a sega etc.

Pola súa parte, no ano 1966 publícase, baixo o selo de Ruedo Ibérico, o libro *Galicia Hoy*, caracterizado por integrar unha colección de ensaios en que se analiza a realidade política e cultural de Galiza, presentados por Santiago Fernández e Maximino Brocos, pseudónimos de Isaac Díaz Pardo e Luís Seoane, respectivamente. A cuberta estaba realizada polo noso autor, cun interese especial en coidar persoalmente a súa edición, á vez, complementábase no seu conxunto con debuxos de Balboa, Castelao, Colmeiro, Laxeiro, Díaz Pardo, Raimundo Patiño etc.

Asemade, participa en moitas máis editoriais, deixando pegada coas súas tapas e ilustracións en diferentes obras. Desde o labor realizado para a empresa Ediciós Ánxel Casal fundada en Buenos Aires polo propio Seoane en explícito homenaxe a Ánxel Casal no ano 1952, en que sae do prelo o seu libro poético *Fardel de esiliado*, Alén Mar para a que crea a tapa e ilustracións do libro *Lonxanía* (ano 1965) da autora Elsa Fernández ou en Edicións patronato da cultura galega (Montevideo 1968), até Ediciós Cuco-Rei –fundada por Seoane no ano 1972 en Buenos Aires e A Coruña–, Ediciones hombre al agua –creada por el editada por Arturo Cuadrado, no ano 1979. Temos de engadir, a súa colaboración como deseñador gráfico no ano 1969 na Editorial Alborada (Federación de Sociedade Gallegas), onde sae á luz a súa obra *Castelao artista* con cuberta de elaboración propia. Encárgase da sección editorial Ediciones de Galicia (Centro Galego de Buenos Aires), onde se acolle a publicación de libros de creadores de relevo: Artaza Malvar, Xosé M<sup>a</sup> Álvarez Blázquez,

---

<sup>139</sup>Este proxecto editorial sintetiza o seu traballo arredor de cinco coleccións: «Colección Mestre Mateo» destinada a narrativa e ensaio, en que salientan as obras *A Esmorga* de Blanco-Amor ou o libro de teatro *Midás* ou *O ángulo de pedra* de Díaz Pardo; a «Colección Idacio» cun único título de Mosqueira Manso; a colección de poesía «Herba de namorar» que agrupa libros de Antón Santamarina, Emilio Pita e do propio Seoane; e por último, as coleccións «Dolmen de Dombate» e «Martín Sarmiento», dedicadas a estudos diversos arredor de Galiza e sobre temas de economía, réxime xurídico etc.

Manuel María, Otero Pedrayo, Pura Vázquez, o propio Seoane, González Carballo, Filgueira Valverde... Alén disto, orixina algunha tapa para a Editorial Follas Novas, como a da obra *Memorias dun neno labrego* de Xosé Neira Vilas. Para a «Colección Oro» promovida pola Editorial Atlántida –na cal Rafael Dieste ten un papel fundamental–, Seoane realiza algunhas ilustracións, alén das producidas por Castelao, Colmeiro e Maruxa Mallo. Así mesmo, a Sociedade de Hijos de O Grove (Federación de Sociedades Gallegas) baixo o selo Oberon publica no ano 1968 dous libros de Lueiro Rey, *Manso* e *Vicente y el otro*, con portadas de autoría seoaniana. Á súa vez, pertencen igualmente a este artista a tapa de *Decrúa* da autoría de Gonzalo López Abente, editado co selo de Edicións Muxía... e un longo etcétera.

Cómpre lembrar que, a creación deste noso artista non só se limitou ao deseño de tapas e ilustracións de obras e revistas, senón que ademais abordou outros aspectos como o da elaboración de selos ou, inclusive, a realización de diferentes cubertas de discos de cantautores e/ou poetas.

Tras delimitarmos o panorama xeral da achega ao libro por parte de Seoane, presentamos a seguir as singularidades das súas ilustracións e tapas, pón道as en relación cos principios propugnados por el a este respecto, co fin de aproximarnos á relación establecida co seu muralismo.

A modo de descrición xeral, nas ilustracións e cubertas de Seoane destaca o humor, similar ao da canción popular, xunto con novas imaxes e un alegre sentido da cor. En concreto, destínalles unha nova expresión visual en que utiliza unha cor que designa como popular e que alude aos antigos miniados, ás figuras de naipes, ás decoracións das cerámicas e as lonas pintadas dos circos; isto é, as mesmas inspiracións de cor que na súa obra mural. De feito, de observarmos simultaneamente algúns dos murais e certas tapas e ilustracións, apreciamos claramente esta coincidencia a respecto da escola instrumental da cor. Un uso tan singular deste elemento transmite en ambas, nas creacións de murais e nas de ilustracións e tapas librescas, a idea de proximidade e ledicia asociada ao carácter popular.

No apartado dedicado á ilustración da súa obra *Arte mural. La ilustración*, Seoane reafirma –tras afirmalo xa no prólogo do *Segundo libro de tapas*– que a súa orientación, en canto ao grafismo das tapas e ilustracións para algúns libros, foi o seu gusto polas “insculturas prehistóricas en las rocas gallegas, por las inscripciones en los sarcófagos romanos, verdadero ejemplo en general de diagramación, de distribución de espacios, y a los miniados de un cartulario compostelano, el Tumbo A, así como los del “Diurnal de Fernando I”. Insiste, de feito, en que as súas influencias “fueron pues, muy lejanas, juntamente con las



que juzgo proceden del arte contemporáneo, en este caso, a veces, porque también en otros artistas surgieron de fuentes semejantes a las antiguas que a mí me nutrieron desde mi juventud” (Seoane, 1974: s/p.). No xénero gráfico tenta acadar un aporte orixinal e persoal, sen deixarse influenciar por ningunha novidade que non resultase coincidente coas súas propias procuras, concepcións e encontros artísticos. En especial, contribúe á renovación da técnica do gravado en madeira, realizando *collages*, empregando o metal con retícula de fotogravado, a soldadura plástica etc. Seoane transmite a paixón cara o deseño de páxinas, formato e ilustración con debuxos ou gravados en madeira ou linóleo, que inicia na época de estudante, estimando sobre todo as ilustracións que confecciona na Imprenta Nós en Galiza, por consideralas máis alegres e candorosas. Alén destas, resúltanlle dun aprecio especial as creadas en Buenos Aires para a editorial Botella al Mar.

O noso creador concédelle ao ilustrador unha función primordial na confección do libro, igual que lla atribúe ao artista a respecto da construción arquitectónica. A este respecto, no prólogo ao seu *Segundo libro de tapas* expresa o seguinte: “Entre todas las personas que intervienen en la confección del libro, el que le imprime carácter definitivo es el maquetista, el artista gráfico, autor de su arquitectura y decoración” (Seoane, 1996c: 381). Á súa vez, advirte que, a pesar de o ilustrador tratar de identificarse co escritor para así interpretar a súa obra, non pode prescindir da súa personalidade, e tampouco pode marxinar no seu debuxo ou gravado os problemas de oficio, nin as preocupacións estéticas. Deste xeito, establece como requisitos do ilustrador e gravador, a destreza, invención, orixinalidade e imaxinación; en xeral, a función fundamental do seu labor ilustrativo baséase na iluminación do texto. Os propósitos marcados mediante a ilustración consisten en tratar de subliñar a intención do autor textual, fixar graficamente na mente do lector os sucesos que poidan sorprender a súa imaxinación e interpretar plasticamente o espírito do escritor, establecendo con el unha verdadeira alianza. En síntese, reconece, no limiar «Dos imprentas y mis tapas» que introduce *Libro de tapas*, que para un pintor ilustrar ou compaxinar un libro é unha oportunidade de encontrar unha nova expresión, pois, pola súa parte, sentiu “precisamente como pintor, la necesidad de hacer hermosos libros aun desenvolviéndome siempre con mezquinos medios económicos” (Seoane, 1996c: 380).

En conexión directa co que acabamos de apuntar, a respecto da idea de ser a ilustración e a elaboración de cubertas de libros unha nova e importante forma de expresión para o pintor, interésanos o vínculo deste xénero coa súa pintura, dentro da súa defensa teórica e práctica da complementariedade entre os diferentes ámbitos e facetas da arte como algo necesario e máis do que positivo. En especial, esa relación concrétese aínda máis no seu

muralismo, na forma en que o sinala Seoane no apartado «Ilustración del libro, el libro y mis ilustraciones», pertencente á obra *Arte mural. La ilustración*, sendo esclarecedora, xa de seu, a unión dos dous xéneros creativos nesta publicación. É máis, cunha simple revisión das ilustracións que inclúe no apartado dedicado a este xénero no libro, alén de características e trazos iguais, aprécianse motivos compartidos cos seus murais, vidreiras e tapices, tratados dun xeito idéntico ou similar; por exemplo, o motivo do touro –perceptíbel no mural *Escenas de tauromaquia* (M. 5)–, o paxaro –representado en *Figura con pájaro* (M. 16), por exemplo–, a crucifixión –perfilada na vidreira *Crucifixión* (V. 3)– ou o estatismo da figura feminina –omnipresente na súa creación muralística.

Pois ben, na mencionada obra ensaística asegura, en primeiro lugar, coincidir con Matisse na idea de considerar que son mínimas as diferenzas entre a composición dun cadro e a dun libro; o mesmo acontece, segundo o seu criterio, entre a forma de diagramar a páxina dun libro ou executar o bosquejo dun mural para unha parede. En segundo lugar, no seu caso, o deseño de tapas correspóndese co paso previo enriquecedor da tarefa mural: “si alguien me preguntase ahora mismo que me sirvió más para desarrollar mi trabajo de pintor mural diría que las tapas que realicé para varias editoriales, entre ellas *Botella al mar*” (Seoane, 1974: s/p). Esta afirmación lévanos a darlle unha importancia especial ao seu traballo no seo da ilustración e de maneira significativa ás súas tapas, en relación directa coa actividade muralística. Apoia a idea de que a ilustración e as súas tapas funcionan de xeito decisivo como antecedente ou paso previo para o desenvolvemento da súa creatividade no terreo da arte mural. Insistimos, por tanto, en que moitas das súas tapas posúen os mesmos trazos, características e até motivos que algunha das súas obras muralísticas, mais significativamente dos proxectos. Recordamos, asemade, o carácter permutábel perfectamente –permeábel e/ou “confundíbel”– atribuíbel ás tapas en consonancia cos estudos previos para o feito mural, na maneira en que xa o tratamos de explicar no capítulo IV.

Continuando coa interrelación artística, o propio Seoane reconece o feito de a formación dun artista influír decisivamente en todas as expresións gráficas, na maneira en que acontece no seu panorama creativo: “muchos hallazgos en el género de arte más cultivado por ellos [os artistas], la pintura o escultura, son bastantes veces consecuencia de logros alcanzados en el grabado o en el dibujo de ilustración, o de soluciones conseguidas en talleres gráficos” (Seoane, 1974: s/p). Estamos ante unha retroalimentación altamente significativa entre os distintos xéneros e diferentes modos, tal e como se quixo mostrar nos apartados anteriores. Ao mesmo tempo, cabe ter en conta que, tanto a súa obra de muralista,

canto a de gravador e artista gráfico, marcaron especialmente a súa pintura de cabaleta, como é admitido por el mesmo:

En cuanto a mi obra debo señalar que tanto la de muralista como la de grabador y artista gráfico, han influenciado mi pintura de caballete. Creo que esto ocurre en la mayoría de los artistas, al menos en todos aquellos que cultivan varios géneros de su arte, unos influyen en otros. Mi apego al grafismo se origina con certeza en mis hallazgos personales en el dibujo de ilustración, o en el grabado, así como en mis cuadros la experiencia que produjo en mí la pintura plana, sin matices, que extendí en muchos metros cuadrados de pared como lo hicieron los muralistas románicos (Seoane, 1974: s/p).

Por un lado, as súastapasconsólídanse como a base principal e como un elemento de gran utilidade para o seu muralismo. Especialmente, polo feito de encontrar múltiples similitudes en canto a diagramación do libro e do bosquejo dun mural –como xa vimos antes–: isto é, entre a preparación dunha páxina en branco e dunha parede mediante o estudo previo para reproducir nesta o elemento gráfico ou plástico, mentres que, nun nivel global e inverso, o traballo de artista mural, gráfico e gravador, inflúen na súa pintura de cabaleta. Por outro lado, ben é certo que tamén a preocupación experimentada por Seoane pola cor acada notoriedade na elaboración das súascubertas de libros e dos seus traballos muralísticos; resultando unha constante entre ambos espazos creativos. Non obstante, o grafismo, practicado nas súas ilustracións e cubertas, acaba por superporse nas súas producións murais, en que foi fixando os seus debuxos, os seus signos. Mantén que no seu muralismo a cor fai xurdir a forma na súa obra: “siempre tratando con el grafismo que superpongo, de interpretar como lo siento a la naturaleza y al hombre. El Lissitzky, el gran constructivista ruso, escribió en su ensayo referido a la estructuración de espacios: *el color es una piel sobre un esqueleto*, pero, en mi caso, me esforcé en señalar el esqueleto sobre la piel” (Seoane, 1974: s/p). Esa pel, a cor, de carácter popular, salienta nas portadas deseñadas polo noso artista; ese esqueleto, o grafismo, practicado e mellorado nas súas sinxelas ilustracións, destaca sobre a cor dos seus murais. E, de aí, o encontro entre estes ámbitos creativos diferentes mais coincidentes no conxunto da obra deste polifacético autor. Esa aproximación xa se produce na preparación previa que existen, entre a diagramación ou organización da maqueta e a elaboración dos estudos para murais. No xeito en que xa o temos afirmado no capítulo IV desta Tese (apartado 2.2. “Os proxectos e os resultados murais. A entidade consolidada dos proxectos e a conexión coas tapas”), a maioría dos proxectos muralísticos de Seoane acadan tal desenvolvemento que poderían pasar por auténticas obras finalizadas, quizais non para murais, mais si destinadas a conformaren cubertas de libros ou mesmo ilustracións. No

sentido inverso, tamén sería posíbel que algunhas das súas capas e inclusive das súas ilustracións acadasen o nivel de estudos plásticos previos para a execución de murais (ou mesmo de vidreiras).

O artista imprime carácter definitivo ao libro e ás construcións arquitectónicas, pero vai máis alá e convértese no verdadeiro autor da decoración e da arquitectura dun libro ou dun edificio. Nun libro ou nunha construción arquitectónica, o artista é o que lles dá o carácter definitivo, converténdose no verdadeiro autor da súa decoración, estrutura ou arquitectura; ou sexa, mediante a marca das cubertas ou nas páxinas repletas de palabras que expresan o contido das obras literarias, e a través dos murais que, coa súa luz e cor, imaxe e perspectiva, rompen coa igualdade e uniformidade das paredes do edificio. O soporte co que se encontra o artista é igual de branco, igual de baleiro, que o do muro e o das páxinas ou portada do libro, mais está condicionado polo suxeito escritor ou arquitecto e/ou enxeñeiro. A modo de comentario metafórico, podemos referirnos á fachada do libro para designar a cuberta e ás paredes para nomear as páxinas do interior; como ben sabemos, son estes os soportes en que se integran os murais: o muro e fachada –situadas no exterior– corresponderíanse coa portada do libro, e as distintas paredes –no interior– coas diferentes páxinas que o constitúen.

O artista ten de levar a cabo unha escolla estratéxica, entre as diferentes paredes ou páxinas, para asentar a súa achega plástica mantendo a coherencia e o respecto co medio en que se impón. Ben é certo que os murais e as ilustracións ou capas posúen un carácter salientábel dentro da globalidade da obra de que forman parte, mais sempre, no caso de Seoane, tentan manter a harmonía e o respecto dentro do conxunto, evitando excederse ou sobreporse a ela. O artista entra nas súas obras, respectando o contido literario ou a estrutura arquitectónica, mais tomando parte activa coa súa singular achega visual. O carácter visual acrecentado polo artífice plástico ou gráfico transmítelle, desde o primeiro momento, a súa propia sensibilidade ao suxeito pasivo. No caso do lector, axúdalle a fixar mentalmente uns contidos –quer dicir, advirte dos contidos ao lector, ou dunha parte da historia desenvolvida, preséntalle certos personaxes e motivos...–, mais tamén a interpretar plasticamente o espírito do escritor e da propia obra literaria. No caso da persoa observadora –que se encontra ou visita esa construción–, comunícalle un punto de vista concreto mediante a imaxe e/ou a cor do mural, e facilítalle unha mellor relación e comprensión do espazo que o rodea no conxunto do edificio. Tanto a elaboración dunha ilustración ou tapa dunha obra, como dun mural, provocan unha alianza entre o artista e o autor promotor –escritor ou arquitecto e/ou

enxeñeiro. Ao mesmo tempo, o artista funciona como un intermediario entre o creador principal e o suxeito pasivo que se aproxima á obra.

A maiores, cómpre subliñar o xeito en que o noso artista consegue atraer ao lector desde a simple observación da cuberta, atracción coa que non decepciona no interior da obra coas ilustracións –en caso de que as posúa. Co seu traballo plástico consegue acrecentarlle ao libro unha singularidade e engado excepcional, converténdoo nunha obra de arte máis completa e plural. As súas tapas, ilustracións e murais (vidreiras ou tapices) acadan conxuntamente un valor público e unha visibilidade permanente de moito alcance, fronte á produción do artista considerada como algo reservado. Con estas creacións, Seoane sitúase como un dos representantes máis destacados, que toma a arte como compromiso e intervención social.

Para finalizarmos esta explicación, convén referir algún exemplo de interconexión, para alén dos xa presentados con anterioridade, fixándonos sobre todo nalgúns deseños do *Libro de tapas* e *Segundo libro de tapas*. Ao carón destas destacan as ilustracións e deseños para as portadas da revista *Galicia emigrante*, polo seu significado e polo seu elevado valor estético; por seren un recoñecemento de grande difusión ao pobo galego desde a emigración, do mesmo xeito que pretende ser na súa medida o muralismo. Lembremos que no ano 1959 Seoane publica *Figurando recuerdos*, coincidindo co derradeiro número de *Galicia emigrante*, ao xeito de libro-despedida, e como agasallo aos subscritores e xente próxima á revista. Esa obra recolle as 24 ilustracións a cores que fixera para as cubertas da revista, ás que engade 5 deseños intercalados, nun despojado branco e negro de alto e significativo carácter sintético. Temos para nós que esas últimas que acrecenta Seoane son un modelo de aproximación cos murais *Dúas figuras femininas* [s. t.] (M. 32) e *Parella de figuras femininas* [s. t.] (M. 49). As dúas son composicións feitas en frisos, aparencia formal e/ou estrutural que parecen simular ou evocar tamén eses novos deseños achegados en *Figurando recuerdos*, dos que reproducimos a continuación tres exemplos:



Fig. 71



Fig. 72



Fig. 73

En concreto, podemos apreciar o modo—á maneira da técnica do gravado—en que se desenvolve o mesmo xogo contrastivo e formal, onde sobre o fondo preto os ocos en branco producen a forma das figuras con dalgún que outro trazo máis indeterminado, ambiguo e abstractizante. Probabelmente, sexa un claro exemplo de inspiración para o labor mural, posto que posibelmente estes deseños son —aínda que cronoloxicamente próximos— probabelmente previos á montaxe deses dous frisos.

### 3. Muralismo e concepción sintética da teorización da arte

Na maneira en que se puido comprobar nos apartados anteriores, Luís Seoane concibe as diferentes manifestacións artísticas fundamentándose na presenza dalgún vínculo de relación entre elas, como percibimos cando afirma no mesmo texto que “las artes siempre han tenido de alguna manera relación entre ellas, y los artistas se deben tanto a la naturaleza que les rodea, como a los logros del ingenio humano que permanentemente influyen en el” (Seoane, 1974: s/p). Neste sentido, explica, a respecto do seu traballo artístico, a influencia mutua entre as diferentes modalidades artísticas que el cultiva, á vez que considera esa influencia como habitual dentro do panorama artístico de moitos outros autores. A existencia desta permeabilidade interxenérica débese a que as diferentes manifestacións artísticas que produce constitúen unha única realidade creativa, a do propio autor, cunha concepción e uns principios comúns a respecto da arte e en relación coa súa personalidade. Por tanto, a pluralidade artística converte a complexidade do conxunto da súa obra en diversificadas inxeleza, ao constatare unha clara influencia e facerse evidente o estreito vínculo existente nas diferentes actividades creativas en que se move. En definitiva, este creador desenvolve unha optima dinámica de síntese do seu traballo artístico, ben artellado e perfectamente relacionado, sobre todo grazas as distintas relacións recíprocas e transitivas.

Así, recuperando as consideracións expostas por Domingo García-Sabell (1989: 22), a arte de Seoane é “unha arte envolvente arredor duns cantos temas expresados nunha clave constante, invariable e reiterada. Aquí está a súa fatura. Que ven, dereita, de misturar profundamente o programa creador con programa vital, co orde de vida e conducta. Velaquí a marca do artista verdadeiro”.

Esa concepción sintética da arte acada o máis alto grao de expresión con xéneros altamente integradores e socialmente interventivos como é o muralismo.

En relación co que acabamos de adiantar, Luís Seoane faise eco dunha premisa puramente sintética e envolvente: “A arte brota da arte”. Toma esta máxima do pintor italiano Federico Zuccari<sup>140</sup>, defendéndoa no seu artigo «Acerca da integración das artes». O noso artista pretende facer válido (levándoo á práctica real) o aforismo tomado dese importante técnico e pintor maneirista. Este precepto correspóndese cun concepto cíclico, sintético da

---

<sup>140</sup>Seguindo as liñas explicativas de Seoane (2012: 20-21) sobre Zuccari, foi “tan importante técnico como pintor”, traballou na Corte de Felipe II en Madrid. Influíu na súa formación teórica o conceptismo e o cultismo que, nados en España, pronto abarcaron Europa enteira, sendo o primeiro teórico conceptista das artes visuais. Luis Carrillo, Camilo Pellegrino e Gracián fórono no aspecto literario. A súa norma foi pintar, debuxar, construír a imaxe ideal que o artista leva no espírito, preexistente nel. Na súa perceptiva recoméndase representar a visión. Así, –matiza Seoane–, o debuxo interno debe trasmutarse no debuxo externo.

idea de creación artística, que en si propio garda unha idea unitaria e integradora das artes, aspectos que acadan o expoñente máis representativo no seu muralismo.

Unindo directamente ese ideal á súa reivindicación particular da intuición, da fantasía ou da imaxinación, Seoane promove que:

A nova obra de arte ha de ser, sobre todo, a imaxe ideal encerrada no corazón do artista, produto da fantasía, do soño e do coñecemento das obras de arte que nos precederon. “A arte brota da arte”. E a arte representa o invisible, o unicamente xurdido desa visión interior, o persoal, o xamais expresado (Seoane, 2012: 21).

Por tanto, o aforismo “a arte brota da arte” na concepción seoaniana acolle, primeiramente, dous valores relacionados: a idea de que a arte nace desa arte precedente; e, á súa vez, a idea da arte nacida da perspectiva interna, persoal e única do artista. Non obstante, a pesar de que esta teorización se podería extrapolar perfectamente a calquera xénero artístico, baséase nesta, pensando nunha arte colectiva que cumpra o propósito de integración artística, tal e como acontece a estes efectos co muralismo. Así, considera que dese “mundo artístico disolto que ten antecedentes históricos prestixiosos, o equipo que se forme coa intención de integrar a súa arte no edificio común, ou na cidade, debe tratar de encontrar a fórmula serena, de equilibrio, que artistas illados buscan individualmente” (Seoane, 2012: 22). Proseguindo a revisión da súa teoría artística neste sentido, o incansábel creador e o autoconsciente teóricocontinúa sinalando o seguinte:

Característico desa beleza circular e en forma de ovo que caracteriza o medievo, xorde esa máxima dos alquimistas que anticipa e complementa a de Zuccari: “E leva a cabeza á cola, así atopas toda verdadeira arte”. A “verdadeira arte” era para eles, naturalmente, a alquimia, a conquista do ovo filosofal, pero a máxima vale para toda arte. Levar a cabeza á cola significa, á nosa comprensión, tanto como buscar nun mesmo, envolverse nun. A imaxe do gran paxaro circular, con pescozo de serpente que mordía o rabo, unha figura simbólica alquimista, é, en realidade, a imaxe dun monstro; e dese envolverse nun mesmo, desa extracción de arte unicamente da propia imaxinación, pode xurdir ouro, non o dubidamos, pero, máis correntemente, brotan monstruosidades. Fai falta, pois, crear o equipo útil para contrastar propósitos, fantasías e ideas, tendo ademais en conta aquilo que no tempo veu caracterizando o país en que vive. Un edificio ou un barrio de Bos Aires ten que ser distinto a un da Haia ou de Munich, como é distinta a natureza en que está encravada a cidade, sono os seus habitantes e os problemas que viven (Seoane, 2012: 22).

Deste xeito, avoga por unha arte produto da fusión/síntese harmónica de distintos factores primordiais: as ansias creativas internas dese artista; a arte externa que o precede ou o rodea; a idiosincrasia e a tradición popular e mais a realidade contextual onde se sitúa —a sociedade, o espazo natural...—; ao que se suma, a necesidade de traballar en colectividade



cun propósito integrador e universal da arte. Pois, tal e como o expón no mencionado e esclarecedorescrito:

home e arte sucédense a si mesmos. Tan pronto se ten consciencia desas situacións, a estrutura mental do pobo, creada a través do tempo en determinada natureza, vai lentamente incorporándoas de modo particular, irracionalmente, dándolle forma na expresión artística e estas crenzas locais e nacionais incorpóranse á universalidade da arte (Seoane, 2012: 23-24).

A súa creatividade artística resulta pois, desa concepción sintética, produto da conxunción dos mencionados factores; a cal expresa plenamente a través do seu muralismo, onde ademais a súa obra de arte se integra no complexo arquitectónico, tentando convertelo nunha obra de arte absoluta.

#### 4. Á maneira conclusiva: da alta representatividade do muralismo no conxunto da obra plástica

A modo de desfecho deste capítulo, constatamos a elevada representatividade do muralismo de Seoane para a totalidade da súa obra plástica.

Como se puido comprobar, o muralismo de Seoane sitúase en perfecta conexión co labor por el experimentado nos outros xéneros plásticos; concibido en ligazón directa ás súas ilustracións e ás súas tapas de libros. Deriva de aí unha produtiva rede de relacións interartísticas, transitivas e recíprocas dunhas obras con outras; ao mesmo tempo, que existen coincidencias absolutas entre creacións muralísticas e composicións doutras parcelas, tanto no plano conceptual, aspectual ou temático, canto no estético e técnico.

O alto valor da arte mural deste autor vén marcado por ser o medio artístico que lle permite conseguir unha serie de logros e innovacións na súa plástica: o avance cara a modernidade, cunha perceptíbel evolución cara unha práctica monumental, sintética e esquemática de extraordinarios resultados estéticos; a amplitude no uso de técnicas e materiais; o feito de se tratar dun quefacerque traspasa –aínda que sen renunciar a estes– os piares básicos do pictórico e do debuxístico, experimentando con outros procedementos novos; a maneira en que responde á perfección á súa teoría sintética da arte. En definitiva, a creación muralística supón para este autor un maior dominio da plástica, co que obtén unha obra de vangarda totalmente situada na esfera pública.





## VII. CONCLUSIÓN

Chegados a este punto final da Tese, púidose comprobar, ao longo deste percorrido, a importancia da arte mural practicada polo omnímodo creador Luís Seoane no conxunto da súa obra. O seu muralismositúase como un traballo fulcral, como o ente culminante do seu labor artístico-plástico. Ao mesmo tempo, conséntase que esta actividade está perfectamente (inter)relacionada e integradade cheo no *totum* da súa obra artística, quer literaria, quer plástica.

En concreto, estamos a falar dunha produción moi valiosa, tanto cualitativa canto cuantitativamente. Supón un conxunto dun alto significado e relevo estético, fortemente enraizado coa tradición e coa artesanía, sendo, ao mesmo tempo, xermolo de modernidade, vangarda e universalismo. A nivel cuantitativo, correspóndese cun traballo notoriamente diverso e relevante polas cifras(de carácter aberto e orientativo) que abrangue, seguindo os inventarios propostos:

- 49 murais (44 ubicados en Arxentina + 4 situados en Galiza + 1 sen identificar)
- 46 proxectos (e posíbeis proxectos) de murais, que se desglosan nas seguintes cantidades:
  - 28 proxectos de murais conservados/con testemuño fotográfico
  - 4 proxectos para murais sen testemuño fotográfico
  - 14 proxectos para murais non identificados/posíbeis proxectos, nos cales se pode establecer a seguinte división:
    - 6 proxectos para murais sen identificar
    - 8 posíbeis ensaios/proxectos para murais

Como xa se explicou, tendo en conta eses catro proxectos sen testemuño fotográfico (do segundo bloque) dos cales si se coñece certamente que se chegaron a materializar, trataríase dun total asegurado de 53 murais. Porén, este número podería tamén ascender de se acadaren máis datos sobre a execución dalgunha das obras contidas no colectivo dos 14 proxectos para murais non identificados ou posíbeis proxectos.

- 6 vidreiras
- 6 proxectos (e posíbeis proxectos) de vidreiras, que se desglosan do seguinte xeito:
  - 4 proxectos de vidreiras

- 2 posíbeis ensaios para vidreiras
- 23 tapices (cifra que posibelmente ascendería, podendo existir con (moita) probabilidade algún outro tapiz)

Estamos ante un *corpus* de peso –sobre todo de termos en conta as características destas producións, por seren realizacións suxeitas (case sempre) a encargos– perfectamente articulado e cohesionado, que corrobora a verdadeira importancia deste xénero dentro do panorama plástico-creativo de Seoane. É esta unha produción cunha entidade propia e diversificada mediante o cultivo das vidreiras, dos tapices e dos murais, e mais aínda coa existencia dun abundante número de proxectos de teor solidamente convincente.

Este amplo conxunto deriva da boa acollida e consecuente popularidade conseguida polo noso muralista nesta parcela nos diversos momentos en que se foi producindo, especialmente con obras de extraordinario calado e monumentalidade do tipo de *El nacimiento del teatro argentino* (M. 14). Seoane acadou unha notábel popularidade coa práctica e os destacábeis estudos relativos a este xénero, aportacións intelectuais de acentuada incidencia para o devir deste terreo, con *Arte mural. La ilustración* como libro chave (aínda que non só): na presentación dunha panorámica do pasado-presente do muralismo e posta en valor da tradición muralística evocando os que (para el) son algúns dos máximos referentes, na necesidade da ansiada integración das artes e síntese artística e na loita por reivindicar unha arte mural galega. Para alén do recoñecemento social e artístico que lle permitiu acadar o muralismo, convértese en referente na esfera da arte e da arquitectura no ámbito arxentino e, en menor medida galego, tanto en América latina como en Europa. Así, a presenza da súa creatividade nos distintos escenarios públicos e privados, nomeadamente arxentinos, multiplican os seus encargos aumentando a súa obra muralística, proporcionándolle máis fama, novos contactos e oportunidades. En xeral, este éxito *in crescendo* facilitoulle, á súa vez, poder experimentar esta parcela desde a pluralidade que supoñen as tres vertentes: a dos murais, a das vidreiras e a dos tapices.

No entanto, desde os seus inicios neste eido, Seoane xa consegue acadar un óptimo *status* e recoñecemento, situándose como un dos máximos expoñentes na materia, consagrado como un dos axentes artísticos artífices da renovación da arte mural na grande Buenos Aires, mediante a súa achega artística na Galería Santa Fe coa montaxe de *Los músicos* (M. 2) e *Figuras* (1954) (M. 3). Cómpre subliñar, a maiores, a ubicación do seu traballo nun momento chave para o rexurdir do muralismo, o século XX, período de rebeldía innovadora para esta vertente plástica que se radica principalmente nos países latinoamericanos e que se exercita

nos movementos da vangarda europea. Por tanto, o pensamento e a creatividade muralística deste noso autor insírese nun contexto de (re)invención do muralismo, sumerxido nos diversos rumbos e propostas que se van tomando nese impulso moderno e imprescindíbel para moitos artistas, arquitectos e enxeñeiros. Neste proceso el forxa harmonicamente unha concepción e formación únicas, con achegas de grande amplitude e variabilidade: conxuga a tradición mural máis antiga e o papel do artista da Idade Media coas demandas a prol da integración artística do século XX, coas premisas absolutamente rupturistas dos movementos *De Stijl* e *Bauhaus*, cos influxos vangardistas propios do neoplasticismo e construtivismo; combina intelixentemente a procura do sentido popular da cor coa defensa legeriana da prevalencia deste elemento; sabe pois, vincular o tradicional co moderno, o nacional e particular co universal.

Especificamente, a relevancia do muralismo seoaniano radica nun conxunto de razóns non desestimábeis. Referímonos, en primeiro lugar, ao feito de ser produto da síntese das súas procuras artísticas, símbolo da súa madurez creativo-conceptual. O muralismo sitúase como un xénero único para Seoane acadar a tan desexada función social da arte dun xeito maximamente interventivo e directo para co público de masas, facendo un uso pleno das funcións didácticas e pedagóxicas que caracterizan a súa creación e pensamento. Este artista toma o labor muralístico á maneira de medio propicio/ferramenta útil para poder alcanzar a tan ansiada integración das artes. Trátase dun ámbito que, á súa vez, lle permite fusionar tradición e modernidade coa máxima liberdade expresiva, obtendo unha arte de linguaxe plenamente universal, duns resultados estético-formais visualmente extraordinarios e cativadoramente atraentes. Temática e conceptualmente, orixina un muralismo de elevado compromiso co desenvolvemento dunha conciencia nacional de Galiza, onde resulta evidente a defensa do pobo galego –principalmente desde o exilio arxentino–, onde destacan os seus principios sociais e/ou humanos. Estamos ante unha produción fortemente alegórica, un muralismo concibido polo propio autor talnai *galega* ou *mater gallaeciae*. Trátase pois, dunha *obra magna*, dunha arte arquitectónica e interventivacoa que Seoanesimboliza o raizame galego, que se concibe como unha *mater populis*. De aí, que probabelmente sexa a súa contribución máis especial e enérxica desde o ámbito da plástica e desde o exilio, para coa cultura e a arte galega, por extensión, para coa nación galega.

En definitiva, o muralismo é unha produción cumio no universo artístico de Seoane, como corolario dun necesario e profundo camiño formativo. Chega ao cultivo deste xénero nun período creativo chave, cando está preparado para experimentar coa técnica dun modo particular e variado, continuando coas súas procuras e explorando as distintas posibilidades

expresivas e significativas das artes do mural, da vidreira e do tapiz –este último explóralo xa nos derradeiros anos da súa vida. Desta maneira, mantén unha progresiva evolución, na mellora e diversificación da súa expresión artística, obtendo unha consolidación absoluta e un dominio total que lle facilita a execución dunha obra puramente rigorosa e experimentada. Así, o muralismo non só implica unha serie de mudanzas na plástica deste artista, senón que cumpre un papel fundamental por ser o medio co que chega a unha auténtica amálgama de logros e innovacións nese campo: ante todo, adquire unha modernidade indiscutíbel de convincentes resultados estético-simbólicos; obtén unha significativa simplificación, sintetismo e esquematismo formal; atinxe unha marcada tendencia cara á monumentalidade; logra un solemne estatismo e hieratismo das figuras humanas, así como un contido dinamismo e simbolismo; abrangue unha salientábel amplitude no terreo da técnica e no uso dos materiais; consegue experimentar novos procedementos traspasando as barreiras do puramente pictórico ou debuxístico, mais sen renunciar a estes dous piares básicos; acadada a materialización da súa teoría sintética da arte e do ideal da integración artística; implica determinados factores externos de grande incidencia –a luz, a integración arquitectónica, a dependencia do factor humano... Mais, ante todo, o muralismo seoaniano supón a xénese dunha obra plástica escultórica e/ou arquitectónica dentro do seu universo artístico. En resumo, Seoane apodérase total e radicalmente do concepto de liberdade expresiva, que se manifesta feroz, extraordinaria e inequivocamente, nas composicións murais.

En relación coa súa obra plástica, detéctase como esta vertente está perfectamente integrada e cohesionada nesa totalidade, dado que se nutre a nivel aspectual, conceptual, técnico, estético e temático do seu traballo en cada unha das expresións creativas por el traballadas: a pintura ao óleo, o gravado ou a xilografía, o debuxo, os deseños gráficos de carteis, de pezas cerámicas ou de obras para o ámbito industrial etc. Sobre todo, sobresaí a integración do debuxo e da pintura no feito muralístico que, malia non seren procedementos exclusivos, si son piares fundamentais. Con todo, o berce desta actividade ou *a súa razón de ser* deriva directa e significativamente do labor deste autor no campo da ilustración, de maneira máis incidente e concreta das tapas deseñadas para libros e revistas.

A este respecto, a conexión muralismo-obra plástica dentro do universo seoaniano, consiste nunha nutrida rede de vasos comunicantes, de relacións transitivas e recíprocas de teor interartístico. En concreto, subliñamos a existencia de coincidencias e paralelismos dunhas obras con outras no tocante aos distintos planos posíbeis, de tendencias e



procedementos sumamente similares. Destacan, ademais, os casos en que se produce un proceso de inspiración ou influxo; isto evidénciase sobre todo, cando hai unha proximidade/coincidencia cronolóxica das obras. Toda esa permeabilidade mostra o modo de Seoane concibir o seu traballo no campo da plástica como un *todo* perfectamente (inter)ligado, do mesmo xeito que tamén está, dun xeito sabio e variadamente rico, (inter)conectado o seu labor plástico co seu cultivo literario.

En concreto, o muralismo e a literatura prolónganse de maneira interartística, con base na reciprocidade e transitividade, permeabilidade e permutabilidade. É máis, tras a análise elaborada, chégase á conclusión de que a obra literaria de Seoane pode ser mellor entendida en termos xerais como unha extensión da súa obra plástico-literaria, tanto no plano conceptual, canto no aspectual ou temático. A súa produción literaria correspóndese coa (propia) dun artista plástico, na maneira en que o defende o propio Seoane. Nun nivel de maior profundamento, apréciase un encontro entrecruzado entre o labor literario e a práctica mural, que van da man da inspiración e da retroalimentación mutua; o cal promove que, en varios casos, se estableza unha relación que roza a interdependencia, especificamente no plano interpretativo. Por iso, resulta óptimo pórmos *as lentes da indagación interartística* para acadarmos unha visión completa e conxunta o máis fiel posíbel arredor dos propósitos e inqedanzas do autor. En xeral, esta forma de proceder preséntasenos como un instrumento eficaz de nos aproximarmos máis fidedignamente ao seu pensamento.

En particular, da análise relacional do muralismo con cada un dos xénéros literarios, extraéanse os principios fundamentais en que se cimenta esa conexión a respecto da transmisión dunha mensaxe ou obxectivo determinado. Así, o muralismo converxe coa poesía de maneira decisiva na procura da conciencia social, coa narrativa na procura da fantasía e da imaxinación, co teatro na defensa do parateatro e da síntese artística, co ensaio na práctica dunha comunicación máis efectiva e dunha intervención directa para coa sociedade. O muralismo mantén, tanto coa poesía, como coa narrativa, co teatro ou co ensaio, unha constante dialogal plena, dando lugar a valiosas mostras que constatan unha interrelación en toda regra, abranguendo a case totalidade das obras. Especificamente, as conexións con esta actividade plástica atinxen a todas as publicacións poéticas, narrativas e teatrais do autor, e concirne a un número importante de escritos ensaísticos.

Neste sentido, salientamos, a modo de exemplo significativo no relativo á poesía, a total reciprocidade entre o poema «Desterrados» (*Na brétima, Sant-Iago*) e o mural *Escenas campesinas* (M. 4). No referente á narrativa, sorprende a converxencia interartística de total plenitude entre *Tres hojas de ruda y un ajo verde* e as obras *Los músicos* (M. 2) e *Figuras*

(1954) (M. 3), por se concibiren estas como a versión plástica dese libro. No atinente ao teatro, chama a atención o feito de se configuraren o mural *El nacimiento del teatro argentino* (M. 14) e o proxecto *Escena parateatral* [s. t.] (P. 35) como síntese plástica do seu ideal teatral; mais tamén debemos destacar, o valor fundamental do estudo interartístico en relación á peza *A soldadeira*, por nos descubrir de modo contundente o sentido de *nai galega/mater gallaeciae* que Seoane pretende inculcar tamén na parcela muralística –o retrato da muller galega convertida en eterna alegoría de Galiza agardando a súa redención. No caso do ensaio, cómpre resaltar a súa singularidade por desenvolver o rol de *ente explicativo* para coas coordenadas temático-aspectuais presentadas nas restantes parcelas artísticas, establecéndose como fonte de magnitude multidireccional: o ensaio fornece o sentido pretendido por Seoane en distintas creacións literarias e tamén muralísticas; alicerza a ligazón poesía-muralismo, narrativa-muralismo e teatro-muralismo dentro do panorama creativo deste autor; abrangue unha enriquecedora conversa coa arte mural reforzando as ideas que o autor se propón comunicar nesas obras plásticas.

Por conseguinte, tanto o ensaio como os demais xéneros literarios, xeran un diálogo fructífero co muralismo que promove a necesidade dunha lectura e visualización simultánea e conxunta de certas producións, coa finalidade última de alcanzar maiores e mellores resultados comprensivos/interpretativos desas obras e, por extensión, do conxunto do seu universo creativo. En definitiva, a totalidade da obra seoaniana está construída á maneira dun entramado perfectamente entrecruzado, coherente e cohesionado, un escenario modélico de múltiples vínculos dunhas obras con outras, duns xéneros con outros, desde a plástica á literatura, ou viceversa, desde a literatura á plástica; mais tamén dentro do propio ámbito da plástica, canto dentro do propio campo da literatura.

Por tanto, a globalidade da obra deste autor correspóndese cun conxunto con moitísimas posibilidades de estudo, significativamente a respecto das sinuosas coherencias dos espazos fronteirizos e, sobre todo, de termos en consideración o caso daquelas obras totalmente híbridas. Referímonos a ese grupo relevante de producións, entre as que se sobresaen *Figuracións*, onde Seoane consegue unha fusión absoluta entre o elemento literario e o elemento plástico.

Para finalizarmos, ousamos emitir un xuízo de valor altamente positivo e de conxunto sobre a produción muralística seoaniana, afirmando tamén que precisa aínda de ser debidamente difundida e dignificada por parte das institucións públicas político-culturais de Galiza, para colocar a Seoane no papel que tan merecidamente lle corresponde de verdadeiro

muralista (creador e promotor), do artista interventivo e totalmente accesíbel/visíbel, fondamente galego e universal.

Esta Tese remátase nun momento en que somos coñecedores de que o vindeiro ano 2019, o noso artista, Luís Seoane, será a figura homenaxeada no Día das Artes Galegas. Sen lugar a dúbidas, resulta esta unha boa nova que suporá enriquecedoras achegas para difundir o coñecemento e a importancia deste autor xenial e extraordinariamente poliédrico. Trátase dun acontecemento que probabelmente axude a (re)descubrir máis obras e xéneros por el cultivados, para dar a coñecer creacións (tan especiais e relevantes) como as muralísticas dentro do seu xigante mais fina e sagazmente artellado universo creativo.



## VIII. BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. (2010): *Dicionario Luís Seoane* (A Coruña: Fundación Luís Seoane).
- Alfaro Siqueiros, D. (1979): *Como se pinta un mural* (México: Ediciones Taller Siqueiros Cuernavaca).
- Amorós, A. (1980): «Algunas conexiones: literatura y arte», in *Introducción a la literatura* (Madrid: Editorial Castalia): 78-89.
- Aullón de Haro, P. (1992): *Teoría del ensayo* (Madrid: Editorial Verbum).
- Axeitos, X. L. (2010): «Editoriais/Editar», in *Dicionario Luís Seoane* (A Coruña: Fundación Luís Seoane): 68-69.
- Axeitos, X. L. & Seoane, X. (1994): *Luís Seoane e o libro galego na Arxentina [1937-1978]* (A Coruña: Deputación Provincial da Coruña).
- Bozal, V. (1987): «El lugar de Rivera», in *Diego Rivera* (Madrid: Ediciones Quorum): 141-142.
- (2007): «Luís Seoane, debuxante», in *Itinerario do trazo. Debuxo e ilustración de Luís Seoane* [Montero García, C. (org.)] (A Coruña: Fundación Luís Seoane): 19-55.
- Braxe, L. & Seoane, X. (1996): «Prólogo», in *Luís Seoane e o teatro* (Sada–A Coruña: Edicións do Castro): 7-44.
- Brioschi, F. & Di Girolamo, C. (1988): *Introducción al estudio de la literatura* (Barcelona: Editorial Ariel).
- Carballo Calero, M. V. (2007): «Figurando recordos. A figuración da nostalxia e do recordo...», in *Itinerario do trazo. Debuxo e ilustración de Luís Seoane* [Montero García, C. (org.)] (A Coruña: Fundación Luís Seoane): 57-86.
- Díaz, X. (2010): «Arca», in *Dicionario Luís Seoane* (A Coruña: Fundación Luís Seoane): 28-29.
- (2010a): «Debuxo», in *Dicionario Luís Seoane* (A Coruña: Fundación Luís Seoane): 58-63.
- (2010b): «Teatro Municipal General San Martín», in *Dicionario Luís Seoane* (A Coruña: Fundación Luís Seoane): 181-182.
- Díaz, X. & Villares, R. (2010): «89. Sargadelos», in Díaz, X. & Villares, R. (Org.): *Cen por cen Seoane. 100 anos > 100 lugares* (A Coruña: Fundación Caixa Galicia (Depto. de Publicacións e Documentación): 193-194.

- Díaz Dorado, M. D. (1972): «Obras plásticas de Luís Seoane en edificios bancarios», *Nuestra arquitectura*, 478, setembro (Buenos Aires): 31-40.
- Díaz Pardo, I. [org.] (1989): *Luís Seoane. Mostra antolóxica* (A Coruña: Xunta de Galicia).
- Dónega, M. (1974): «Cartas recibidas de... Marino Dónega: (14-09-1974)», in *Luís Seoane. Espistolario* [recurso electrónico] (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega): s/p: <http://epistolarios.consellodacultura.gal/seoane.php>
- Durán, J. A. (1990): «Arte mural y exposiciones personales», in *Camilo Díaz Baliño. Crónica de otro olvido inexplicable* (Sada – A Coruña: Edicións do Castro): 18-21.
- Fernández del Riego, F. (1953): «Todas as cartas con... Francisco Fernández del Riego (12-02-1953)» [comunicación persoal], in *Luís Seoane. Epistolario* [recurso electrónico] (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega): s/p: <http://epistolarios.consellodacultura.gal/epistolario-con.php?a=3708&d=1374>
- García-Sabell, D. (1989): «Luís Seoane», in *Luís Seoane. Mostra antolóxica* [Díaz Pardo, I. (org.)] (A Coruña: Xunta de Galicia): 17-32.
- García Berrio, A. & Hernández Fernández, T. (1988): *Ut poesis pictura. Poética del arte visual* (Madrid: Tecnos).
- Garí, J. (1995): *La conversación mural. Ensayo para una lectura del graffiti* (Madrid: FUNDESCO).
- Garrido Moreno, A. (1999): «El arte público en el exilio argentino: la obra mural de Luís Seoane», *SEMATA, Ciencias Sociais e Humanidades*, 11 (Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela): 395-420.
- Giménez Cubillos, S. [org.] (2013): *Berni. Mural americanista* (Buenos Aires: Malba – Fundación Costantini).
- Giraud, V. (2013): «Antonio Berni. Mural americanista», in *Berni. Mural americanista* [Giménez Cubillos, S. (org.)] (Buenos Aires: Malba – Fundación Costantini): 11-24.
- Gómez de Sanz, R. M. (1979): «Tapices de Luís Seoane», *La Voz de Galicia*, 2 de decembro (A Coruña): s/p.
- Gomez Paz, X. (1979): «Dinámica de Saudade», *Grial: revista galega de cultura*, 65, xullo-agosto-setembro (Vigo: Editorial Galaxia): 294-300.
- González, H. (1994): *Luís Seoane. Vida e obra* (Vigo: Editorial Galaxia).
- González, M. F. & Requeixo, A. (1996): «Estudio introductorio», in Seoane, L.: *A soldadeira* [Axeitos, X.L. (ed.)] (Sada – A Coruña: Edicións do Castro): 7-40.
- Gramsci, A. (1977): «Primera parte. Los intelectuales y la organización de la cultura», in *Cultura y literatura* [4ª edición] (Barcelona: Ediciones Península): 25-164.

- Gutiérrez Viñuales, R. (2007): «Seoane no centro. Algúns itinerarios pola arte en Bos Aires (1936-1963)», in *Buenos Aires. Escenarios de Luís Seoane* [Gutiérrez Viñuales, R. & Seixas Seoane, M. A. (orgs.)] (A Coruña: Fundación Luís Seoane): 59-153.
- Gutiérrez Viñuales, R. & Seixas Seoane, M. A. [orgs.] (2007): *Buenos Aires. Escenarios de Luís Seoane* (A Coruña: Fundación Luís Seoane).
- Hatherly, A. (1998): «A casa da reinvenção infinita. Aspectos da evolução do texto visual», in Cardim, P. (org.) *A História: entre a Memória e a Invenção* (Lisboa: Publicações Europa-América): 173-181.
- Kettenmann, A. (2007): *Diego Rivera (1886-1957). Un espíritu revolucionario en el arte moderno* [Caramés, C. (trad.)] (Madrid: Taschen – Diario El País).
- Klee, P. (2001): «Os caminhos do estudo da natureza», in *Paul Klee, escritos sobre arte* [Pires, C. & Manuel, M. (trad.); Barrento, J. (rev.)] (Lisboa: Edições Cotovia): 46-50.
- Léger, F. (1990): *Funciones de la pintura* [Álvarez, A. (trad.)] (Barcelona: Ediciones Paidós).
- López Bernárdez, C. (2016): *Un pintor que sabía o que facía. Achegas á obra pictórica de Luís Seoane* (Santiago de Compostela: Edicións Laiovento).
- Lorenzo Varela, X. M. (1996): «Noticia», in *Tres hojas de ruda y un ajo verde. O las narraciones de un vagabundo* [reproducción do texto orixinal] (Sada-A Coruña: Edicións do Castro): 7-8.
- Losada, B. (1977): «Limiar», in *Obra poética* [Basilio, L. (ed.)] (Sada-A Coruña: Edicións do Castro): 9-25.
- Martínez Pereiro, C. P. (2010): *A man que caligrafando pensa. Do plástico-escritural e da manuscrita novoneyriana* (A Coruña: Universidade da Coruña).
- Martínez Teixeira, A. (2012): «A centralidade do pictórico na génese do modernismo brasileiro (A pintura e a Semana de Arte Moderna)», in Ribeiro, E. (org.) *Modernidades Comparadas–Estudos Literários/Estudos Culturais Revisitados* (Braga: CEHUM–Universidade do Minho/Húmus): 131-160.
- Montero García, C. [org.] (2007): «Catálogo», in *Itinerario do trazo. Debuxo e ilustración de Luís Seoane* (A Coruña: Fundación Luís Seoane): 109-308.
- Monterroso, J. M. & Fernández, E. (2006): «Capítulo I. Configuración espacial das catedrais galegas durante a Idade Media», in *A pintura mural nas catedrais galegas. Séculos XVI-XVII* (Santiago de Compostela: Tórculo Edicións): 9-13.

- Mosquera Rodríguez, Andrés (1989): «Segunda etapa (1926-1939): XVI. La sala de conversaciones del casino de Ferrol», in *Felipe Bello Piñeiro (1886-1952)* (Sada- A Coruña: Edicións do Castro): 123-136.
- Oliveira, J. (1979): «Teatro e literatura», in *Didáctica do teatro. Introdução* (Coimbra: Livraria Almedina): 49-75.
- Orsetti, A. [org.]: «Fichas de murales», in *Programa murales de Buenos Aires* [recurso electrónico] (Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico y Cultural de la Ciudad de Buenos Aires): s/p:  
<http://www.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/murales/extras/fichas.htm>
- Otero Vázquez, C. (1991): *Luís Seoane* (A Coruña: Deputación Provincial da Coruña).
- Pantini, E. (2002): «V. La literatura y las demás artes», in *Introducción a la literatura comparada* [Gnisci, A. (organizador) & Giuliani, L. (traducción e adaptación bibliográfica)] (Barcelona: Editorial Crítica): 215-240.
- Patiño, A. (2008): «Análisis e interpretación», in *Urbano Lugrís. Viaje al corazón del océano* (Vigo: Edicións Nigratrea): 218-258.
- (2009): «O ronsel do Laboratorio de Formas», in *Sargadelos recuperado. O Laboratorio de Formas 40 anos despois* [Díaz, X. (org.)] (A Coruña: Fundación Luís Seoane) : 29-38.
- (2010): «Bauhaus», in *Diccionario Luís Seoane* (A Coruña: Fundación Luís Seoane): 38-39.
- (2010a): «Dialéctica», in *Diccionario Luís Seoane* (A Coruña: Fundación Luís Seoane): 65-66.
- (2010b): «Grosz, George», in *Diccionario Luís Seoane* (A Coruña: Fundación Luís Seoane) : 106-107.
- (2010c): «Léger, Fernand», in *Diccionario Luís Seoane* (A Coruña: Fundación Luís Seoane) : 120.
- (2010d): «Paisaxe», in *Diccionario Luís Seoane* (A Coruña: Fundación Luís Seoane): 143-145.
- (2010e): «Pintura», in *Diccionario Luís Seoane* (A Coruña: Fundación Luís Seoane): 151-159.
- (2010f): «Prehistoria», in *Diccionario Luís Seoane* (A Coruña: Fundación Luís Seoane): 162-163.



- Perazzo, N. (1975): «Cartas recibidas de... Nelly Perazzo (19-03-75)», in *Luís Seoane. Espistolario* [recurso electrónico] (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega): s/p:  
<http://epistolarios.consellodacultura.gal/epistolario-con-r.php?a=3708&d=2988>
- Pereira, C. & Carballo, J. [orgs.] (1999): *Luís Seoane. Pinturas, debuxos e gravados. 1932-1979* (A Coruña: Xunta de Galicia).
- Pérez Rodríguez, M. A. (2003): «Capítulo Quinto: 1971-1979», in *Luís Seoane a través da prensa (1929-1979)* (Sada-A Coruña: Ediciós do Castro): 255-339.
- Pillado Mayor, F. (1980): «Introdución», in Seoane, L.: *O irlandés astrólogo* [Tradución para o galego e edición bilingüe de Francisco Pillado] (Sada-A Coruña: Ediciós do Castro): 5-6.
- Rei Castro, M. (2015): «As *Figuracións* de Luís Seoane como creación híbrida», in *Literaturas, culturas y migración: «Interacciones artísticas» (Impossibilia. Revista internacional de estudios literarios, nº 9, abril 2015): 168-193*. Dispoñíbel en:  
<http://www.impossibilia.org/as-figuracios-de-luis-seoane-como-creacion-hibrida/>
- (2015a): «As relacións interartísticas entre o muralismo e o teatro de Luís Seoane», in *Hesperia. Anuario de filología hispánica, nº XVIII (volume 2)* (Vigo: Servizo de Publicacións Universidade de Vigo): 99-109.
- (2016): «O diversificado entrecruzamento entre as concepcións teatral e muralística en *El nacimiento del teatro argentino* de Luís Seoane», in *Nuevas perspectivas literarias y culturales (I CIJELC)* [Hernández Arias, R.; Rivera Rodríguez, G.; Cuba López, S. & Pérez Álvarez, D.] (Vigo: MACC-ELICIN): 88-96.
- Ridi Constantinescu, L. (1969): «Cartas recibidas de... Lila Ridi de Constantinescu», in *Luís Seoane. Espistolario* [recurso electrónico] (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega): s/p:  
<http://epistolarios.consellodacultura.gal/epistolario-con-r.php?a=3708&d=3341>
- Rodríguez Leirado, E. & Rodríguez Leirado, P. (2006): «Roteiro polos murais de Luís Seoane en Buenos Aires», *Grial: revista galega de cultura*, 172 (Vigo: Editorial Galaxia): 133-143.
- Seoane, L. (1953): «Todas as cartas con Francisco Fernández del Riego: (29-09-1953)», in *Luís Seoane. Espistolario* [recurso electrónico] (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega): <http://epistolarios.consellodacultura.gal/seoane.php>

- (1954): «Todas as cartas con Francisco Fernández del Riego: (11-01-1954)», in *Luís Seoane. Espistolario* [recurso electrónico] (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega): <http://epistolarios.consellodacultura.gal/seoane.php>
- (1954a): «Todas as cartas con Francisco Fernández del Riego: (22-04-1954)», in *Luís Seoane. Espistolario* [recurso electrónico] (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega): s/p: <http://epistolarios.consellodacultura.gal/seoane.php>
- (1954b): «Un cristo da montaña», in *Galicia emigrante (Tomo I)* [Edición facsimilar], nº 2 (Sada-A Coruña: Ediciós do Castro): 16-17, 26.
- (1955): «Todas as cartas con Francisco Fernández del Riego: (16-05-1955)», in *Luís Seoane. Espistolario* [recurso electrónico] (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega): s/p: <http://epistolarios.consellodacultura.gal/seoane.php>
- (1955a): «Todas as cartas con Francisco Fernández del Riego: (14-07-1955)», in *Luís Seoane. Espistolario* [recurso electrónico] (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega): <http://epistolarios.consellodacultura.gal/seoane.php>
- (1955b): «Todas as cartas con Francisco Fernández del Riego: (03-09-1955)», in *Luís Seoane. Espistolario* [recurso electrónico] (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega): s/p: <http://epistolarios.consellodacultura.gal/seoane.php>
- (1956): «Todas as cartas con... Francisco Fernández del Riego: (07-09-1956)», in *Luís Seoane. Espistolario* [recurso electrónico] (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega): s/p: <http://epistolarios.consellodacultura.gal/seoane.php>
- (1957): «Todas as cartas con Francisco Fernández del Riego: (11-02-1957)», in *Luís Seoane. Espistolario* [recurso electrónico] (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega): <http://epistolarios.consellodacultura.gal/seoane.php>
- (1958): «Todas as cartas con Francisco Fernández del Riego: (08-10-1958)», in *Luís Seoane. Espistolario* [recurso electrónico] (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega): s/p: <http://epistolarios.consellodacultura.gal/seoane.php>
- (1959): *El irlandés astrólogo*, in *O irlandés astrólogo* [Tradución para o galego e edición bilingüe de Francisco Pillado] (Sada-A Coruña: Ediciós do Castro): 57-95.
- (1963): «Cartas enviadas a... Diego Díaz Dorado (04-04-1963)», in *Luís Seoane. Espistolario* [recurso electrónico] (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega): s/p: <http://epistolarios.consellodacultura.gal/epistolario-con-e.php?a=3708&d=1114>

- (1963a): «Cartas enviadas a... Eric Tschumi (14-12-1963)», in *Luís Seoane. Espistolario* [recurso electrónico] (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega): s/p:  
<http://epistolarios.consellodacultura.gal/epistolario-con-e.php?a=3708&d=3951>
- (1963b): «Cartas enviadas a... Esther Burd/Lipa Burd (07-04-1963)», in *Luís Seoane. Espistolario* [recurso electrónico] (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega): s/p:  
<http://epistolarios.consellodacultura.gal/epistolario-con-e.php?a=3708&d=550>
- (1963c): «Cartas enviadas a... José Aisenson (22-04-1963)», in *Luís Seoane. Espistolario* [recurso electrónico] (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega): s/p:  
<http://epistolarios.consellodacultura.gal/epistolario-con-e.php?a=3708&d=32>
- (1963d): «Cartas enviadas a... Lázaro Goldstein (03-04-1963)», in *Luís Seoane. Espistolario* [recurso electrónico] (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega): s/p:  
<http://epistolarios.consellodacultura.gal/epistolario-con-e.php?a=3708&d=1711>
- (1965): «Todas as cartas con Francisco Fernández del Riego: (13-03-1965)» [comunicación persoal], in *Luís Seoane. Espistolario* [recurso electrónico] (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega):  
<http://epistolarios.consellodacultura.gal/seoane.php>
- (1968): «Cartas enviadas a... Armando Zegrí (20-04-1968)», in *Luís Seoane. Espistolario* [recurso electrónico] (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega): s/p:  
<http://epistolarios.consellodacultura.gal/epistolario-con-e.php?a=3708&d=4283>
- (1968a): «Cartas enviadas a... Lázaro Goldstein (04-04-1968)», in *Luís Seoane. Espistolario* [recurso electrónico] (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega): s/p:  
<http://epistolarios.consellodacultura.gal/epistolario-con-e.php?a=3708&d=1711>
- (1969): «Cartas enviadas a... Lázaro Goldstein (04-02-1969)», in *Luís Seoane. Espistolario* [recurso electrónico] (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega): s/p:  
<http://epistolarios.consellodacultura.gal/epistolario-con-e.php?a=3708&d=1711>
- (1969a): *Castelao artista* (Buenos Aires: Editorial Alborada).

- (1970): «Todas as cartas con Diego Díaz Dorado: (22-04-1970)», in *Luís Seoane. Espistolario* [recurso electrónico] (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega): <http://epistolarios.consellodacultura.gal/seoane.php>
- (1971): «Todas as cartas con Diego Díaz Dorado: (11-10-1971)», in *Luís Seoane. Espistolario* [recurso electrónico] (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega): <http://epistolarios.consellodacultura.gal/seoane.php>
- (1972): «Todas as cartas con Francisco Fernández del Riego: (11-09-1972)», in *Luís Seoane. Espistolario* [recurso electrónico] (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega): s/p: <http://epistolarios.consellodacultura.gal/seoane.php>
- (1973): «Os emigrantes e as prazas públicas», in *Comunicacións mesturadas* (Vigo:Galaxia): 160-163.
- (1973a): «Pintura mural en Galicia. Modernismo», in *Comunicacións mesturadas* (Vigo: Editorial Galaxia): 206-209.
- (1973b): «Rosalía, Doña Emilia e dous poetas andaluces», in *Comunicacións mesturadas* (Vigo:Galaxia): 21-24.
- (1973c): «Xustificación», in *Comunicacións mesturadas* (Vigo:Galaxia): 7-9.
- (1974): *Arte mural. La ilustración* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana): s/p.
- (1977): «Cartas enviadas a... Bernardo Sofovich (17-08-1977)», in *Luís Seoane. Espistolario* [recurso electrónico] (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega): s/p:  
<http://epistolarios.consellodacultura.gal/epistolario-con-e.php?a=3708&d=3768>
- (1977a): «Cartas enviadas a... Esther Burd/Lipa Burd (10-10-1977)», in *Luís Seoane. Espistolario* [recurso electrónico] (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega): s/p:  
<http://epistolarios.consellodacultura.gal/epistolario-con-e.php?a=3708&d=550>
- (1977b): *Obra poética* [Losada, B. (ed.)] (Sada–A Coruña: Edicións do Castro).
- (1989): «A roda e os afiadores», in *Escolma de textos da audición radial de Luís Seoane «Galicia Emigrante» (1954-1971)* [Braxe, L. & Seoane, X. (ed. e trad.)] (Sada–A Coruña: Edicións do Castro): 247-249.
- (1989a): «As mariscadoras», in *Escolma de textos da audición radial de Luís Seoane «Galicia Emigrante» (1954-1971)* [Braxe, L. & Seoane, X. (ed. e trad.)] (Sada–A Coruña: Edicións do Castro): 268-269.

- (1989b): «Cetrería galega», in *Escolma de textos da audición radial de Luís Seoane «Galicia Emigrante» (1954-1971)* [Braxe, L. & Seoane, X. (ed. e trad.)] (Sada-A Coruña: Edicións do Castro): 263-265.
- (1989c): «Galicia, terra insular», in *Escolma de textos da audición radial de Luís Seoane «Galicia Emigrante» (1954-1971)* [Braxe, L. & Seoane, X. (ed. e trad.)] (Sada-A Coruña: Edicións do Castro): 243-244.
- (1989d): «O mar como asunto galego», in *Escolma de textos da audición radial de Luís Seoane «Galicia Emigrante» (1954-1971)* [Braxe, L. & Seoane, X. (ed. e trad.)] (Sada-A Coruña: Edicións do Castro): 265-268.
- (1989e): «O tema medioeval na literatura actual», in *Escolma de textos da audición radial de Luís Seoane «Galicia emigrante» (1954-1971)* [Braxe, L. & Seoane, X. (ed. e trad.)] (Sada-A Coruña: Edicións do Castro): 343-345.
- (1989f): «Os galegos e o mar», in *Escolma de textos da audición radial de Luís Seoane «Galicia Emigrante» (1954-1971)* [Braxe, L. & Seoane, X. (ed. e trad.)] (Sada-A Coruña: Edicións do Castro): 205-207.
- (1989g): «Unha estampa de Tui», in *Escolma de textos da audición radial de Luís Seoane «Galicia Emigrante» (1954-1971)* [Braxe, L. & Seoane, X. (ed. e trad.)] (Sada-A Coruña: Edicións do Castro): 241-242.
- (1990): *Figuracións* [escolma, edición e estudo de Braxe, L. & Seoane, X.] (Sada-A Coruña: Deputación da Coruña).
- (1994): *Figuracións. Luís Seoane* [Díaz, J. R. (ed.) e Rey, S. (org.)] (A Coruña: La Voz de Galicia).
- (1996): «Aforismos», in *Luís Seoane, textos sobre arte* [Braxe, L. & Seoane, X. (ed.)] (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega): 419-420.
- (1996a): «A escultura en Galicia», in *Luís Seoane, textos sobre arte* [Braxe, L. & Seoane, X. (ed.)] (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega): 79-90.
- (1996b): *A soldadeira* [Axeitos, X. L. (ed.); González, M. F. & Requeixo, A. (estudo introdutorio)] (Sada-A Coruña: Edicións do Castro).
- (1996c): «Breve crónica en relación conmigo y las artes gráficas», in *Luís Seoane, textos sobre arte* [Braxe, L. & Seoane, X. (eds.)] (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega): 380-384.
- (1996d): «Cartas inéditas», in *Luís Seoane, textos sobre arte* [Braxe, L. & Seoane, X. (eds.)] (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega): 471-477.

- (1996e): «Dos imprentas y mis tapas», in *Luís Seoane, textos sobre arte* [Braxe, L. & Seoane, X. (eds.)] (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega): 377-380.
- (1996f): «El pintor Antonio Berni», in *Luís Seoane, textos sobre arte* [Braxe, L. & Seoane, X. (eds.)] (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega): 353-354.
- (1996g): «Esquema de farsa», in *Luís Seoane e o teatro* [Braxe, L. & Seoane, X. (ed.)] (Sada – A Coruña: Edicións do Castro): 219-228.
- (1996h): «La pintura mural de Manuel Colmeiro en las Galerías del Pacífico», in *Luís Seoane, textos sobre arte* [Braxe, L. & Seoane, X. (eds.)] (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega): 149-151.
- (1996i): «Sobre a miña achega á arte mural», in *Luís Seoane, textos sobre arte* [Braxe, L. & Seoane, X. (eds.)] (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega): 412-417.
- (1996l): «Tapices gallegos», in *Luís Seoane, textos sobre arte* [Braxe, L. & Seoane, X. (eds.)] (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega): 190-191.
- (1996m): «Textos sobre a arte galega: 2. Anotacións sobre a creación artística», in *Luís Seoane, textos sobre arte* [Braxe, L. & Seoane, X. (eds.)] (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega): 22-32.
- (1996n): *Tres hojas de ruda y un ajo verde. O las narraciones de un vagabundo* [Axeitos, X. L. (ed.)] (Sada–A Coruña: Edicións do Castro).
- (2003): *Figurando recuerdos* [Díaz, X. (ed.)] (A Coruña: Fundación Luís Seoane): s/p.
- (2011): «Xustificación», in *Soma de craridades por Álvaro Cunqueiro e unha carta a Luís Seoane por Santiago Montero Díaz* (Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro/Xunta de Galicia): s/p.
- (2012): «Acerca da integración das artes», in *Luís Seoane. Acerca da integración das artes* [Espiñeira Pan, R. (trad.)] (A Coruña: Figurandorecuerdo(s)edicións): 9-28.
- (2012a): «Multiplicar arte e cultura», in *Luís Seoane. Acerca da integración das artes* [Espiñeira Pan, R. (trad.)] (A Coruña: Figurandorecuerdo(s)edicións): 47-50.
- Seoane, X. (2010): «Ensaio e pensamento», in *Dicionario Luís Seoane* (A Coruña: Fundación Luís Seoane): 74-75.
- (2010a): «Muralismo», in *Dicionario Luís Seoane* (A Coruña: Fundación Luís Seoane): 135-137.

- (2010b): «Narración», in *Diccionario Luís Seoane* (A Coruña: Fundación Luís Seoane): 140-141.
- (2010c): «Poesía», in *Diccionario Luís Seoane* (A Coruña: Fundación Luís Seoane): 160-161.
- Sobrino Manzanares, M. L. (2003): «Seoane e a vangarda: os seus mestres, os seus amigos», in *Seoane e a vangarda. Os seus mestres, os seus amigos* [Sobrino Manzanares, M. L. (org.)] (A Coruña: Fundación Luís Seoane): 9-21.
- Sucarrat, F. (1977): «Primera Parte: Galicia y sus hombres: 1. El atractivo de la Edad Media», in *Luís Seoane. Su obra poética y su importancia en la literatura gallega actual* (Sada-A Coruña: Edicións do Castro): 21-58.
- Taboada, G. (1957): «Luís Seoane», *La Gaceta*, 6 de setembro (Tucumán): s/p.
- Vázquez Montalbán, M. (1991): «¿On són els futuristes, els tambors i els poetes?», in *Barcelona murs* [Cano, G. & Rabuñal, A. (eds.)] (Barcelona: Ajuntament de Barcelona/Regidora d'Edicions i Publicacions): 35-38.
- Zweig, S. (2015): «El misterio de la creación artística», in *El misterio de la creación artística* (Madrid: Ediciones Sequitur): 13-40.





## ANEXOS

### Anexo 1: Figuras

Figura 1: *Homaxe a Castelao* (Luís Seoane, 1975, óleo sobre lenzo, 116 x 89 cm, Fundación Luís Seoane). Imaxe reproducida de: Díaz Pardo, I. [org.] (1989): *Luís Seoane. Mostra antolóxica* (A Coruña: Xunta de Galicia): 153.



Figura 2: *Meiga, touca e lúa* (Luís Seoane, 1977, óleo sobre lenzo, 100 x 81 cm, Fundación Luís Seoane). Imaxe reproducida de: Díaz Pardo, I. [org.] (1989): *Luís Seoane. Mostra antolóxica* (A Coruña: Xunta de Galicia): 152.



Figura 3: *O vello do paxaro* (Luís Seoane, 1950, óleo sobre lenzo, 73 x 60 cm, Fundación Luís Seoane). Imaxe reproducida de: Díaz Pardo, I. [org.] (1989): *Luís Seoane. Mostra antolóxica* (A Coruña: Xunta de Galicia): 118.



Figura 4: *Mulleres con sella* (Luís Seoane, 1930, pluma con tintas de cor). Imaxe reproducida de: Díaz Pardo, I. [org.] (1989): *Luís Seoane. Mostra antolóxica* (A Coruña: Xunta de Galicia): 97.

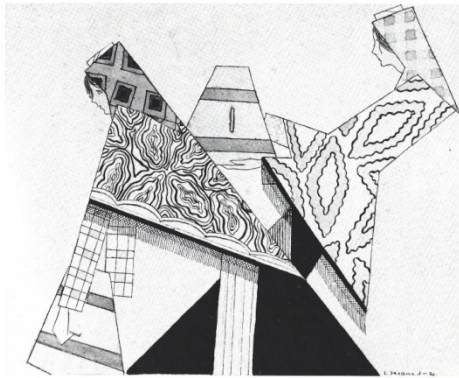


Figura 5: *Cuidando las vacas* (Luís Seoane, 1954, óleo sobre lenzo, 33 x 41 cm, Fundación Luís Seoane). Imaxe reproducida de: Díaz Pardo, I. [org.] (1989): *Luís Seoane. Mostra antolóxica* (A Coruña: Xunta de Galicia): 125.



Figura 6: *Muxindo a vaca* (Luís Seoane, 1953, óleo sobre lenzo, 73 x 54 cm, Fundación Luís Seoane). Imaxe reproducida de: Díaz Pardo, I. [org.] (1989): *Luís Seoane. Mostra antolóxica* (A Coruña: Xunta de Galicia): 119.



Figura 7: *Debullando patacas* (Luís Seoane, 1950, óleo sobre lenzo, 73 x 60 cm, Fundación Luís Seoane). Imaxe reproducida de: Díaz Pardo, I. [org.] (1989): *Luís Seoane. Mostra antolóxica* (A Coruña: Xunta de Galicia): 115.



Figura 8: *Mujer violeta con fondo ocre* ou *Las manzanas* (Luís Seoane, 1959, óleo sobre lenzo, 129 x 81 cm, Museo de Belas Artes da Coruña). Imaxe reproducida de: Díaz Pardo, I. [org.] (1989): *Luís Seoane. Mostra antolóxica* (A Coruña: Xunta de Galicia): 131.

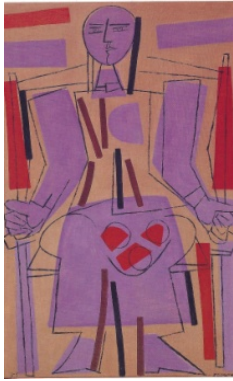


Figura 9: *La siega* (Luís Seoane, 1954, óleo sobre lenzo, 33 x 44 cm, Fundación Luís Seoane). Imaxe reproducida de: Díaz Pardo, I. [org.] (1989): *Luís Seoane. Mostra antolóxica* (A Coruña: Xunta de Galicia): 124.



Figura 10: *A malla* (Luís Seoane, 1954, óleo sobre lenzo, 33 x 41 cm, Fundación Luís Seoane). Imaxe reproducida de: Díaz Pardo, I. [org.] (1989): *Luís Seoane. Mostra antolóxica* (A Coruña: Xunta de Galicia): 123.



Figura 11: *Siete estampas de circo* (Luís Seoane, 1974, serigrafías). Imaxes reproducidas de: Otero Vázquez, C. (1991): *Luís Seoane* (A Coruña: Deputación Provincial da Coruña): 142, 143 e 144.



Figura 12: *O contorsionista* (Luís Seoane, 1953, tintas sobre cartolina, 64,9 x 50 cm, Fundación Luís Seoane). Imaxe reproducida de: Montero García, C. [org.] (2007): *Itinerario do trazo. Debuxo e ilustración de Luís Seoane* (A Coruña: Fundación Luís Seoane): 256.

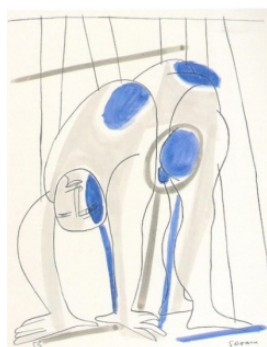


Figura 13: *Emigrantes* (Luís Seoane, 1952, óleo sobre lenzo, Centro Galego de Buenos Aires). Imaxe reproducida de: AA. VV. (2010): *Diccionario Luís Seoane* (A Coruña: Fundación Luís Seoane): 73.



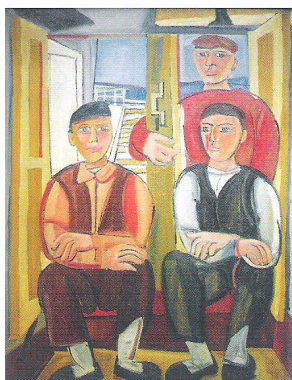


Figura 14: *Emigrante* (Luís Seoane, 1967, óleo sobre lenzo, 100 x 81 cm, Museo de Belas Artes da Coruña). Imaxe reproducida de: Díaz Pardo, I. [org.] (1989): *Luís Seoane. Mostra antolóxica* (A Coruña: Xunta de Galicia): 162.



Figura 15: *Emigrante esperando* (Luís Seoane, 1967, óleo sobre lenzo, 100 x 81 cm, Fundación Luís Seoane). Imaxe reproducida de: AA. VV. (2010): *Diccionario Luís Seoane* (A Coruña: Fundación Luís Seoane): 73.



Figura 16: *La creación* (Diego Rivera, 1922-1923, mural, fresco experimental con encaústico e pan de ouro, 109,64 m<sup>2</sup>; Anfiteatro Simón Bolívar, Escuela Nacional Preparatoria, Colegio de San Ildefonso, actualmente Museo de San Ildefonso, Ciudad de México; fotografía de Rafael Doniz). Imaxe reproducida de: Kettenmann, A. (2007): *Diego Rivera (1886-1957). Un espíritu revolucionario en el arte moderno* [Caramés, C. (trad.)] (Madrid: Taschen – Diario El País): 25.



Figura 17: *Ejercicio plástico* (Equipo poligráfico, 1933, mural, Don Torcuator; Colección Museo del Bicentenario, Buenos Aires). Imaxes reproducidas de: Giménez Cubillos, S. [org.] (2013): *Berni. Mural americanista* (Buenos Aires: Malba – Fundación Costantini): 17.

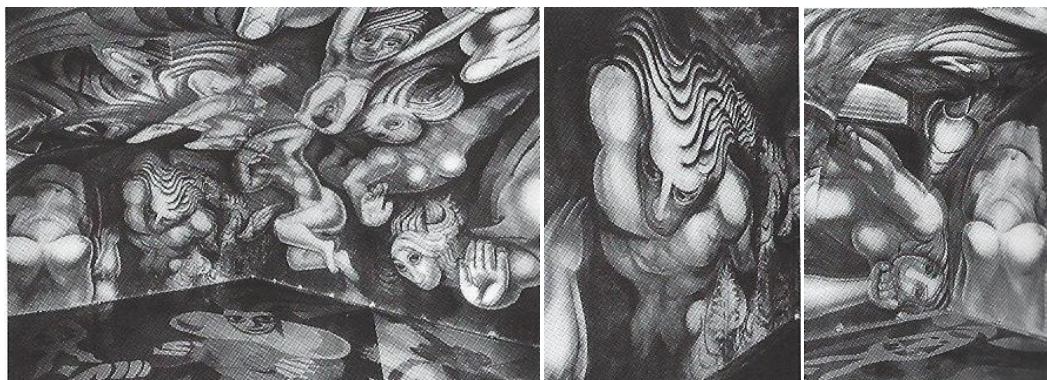


Figura 18: *Mercado colla* ou *Mercado del altiplano* (Antonio Berni, ca. 1936-1943, pintura mural ao fresco *buono* e ao *secco*, 129 x 330 x 2 cm; Colección Malba – Fundación Costantini). Imaxe reproducida de: Giménez Cubillos, S. [org.] (2013): *Berni. Mural americanista* (Buenos Aires: Malba – Fundación Costantini): 32.



Figura 19: *Alegoría de California* (Diego Rivera, 1930-1931, pintura mural ao fresco, 43,82 m²; Exchange's Luncheon Club/City Club, Pacific Stock Exchange Tower, San Francisco; fotografía de Pacific Stock Exchange Tower Associates). Imaxe reproducida de: Kettenmann, A. (2007): *Diego Rivera (1886-1957). Un espíritu revolucionario en el arte moderno* [Caramés, C. (trad.)] (Madrid: Taschen – Diario El País): 47.

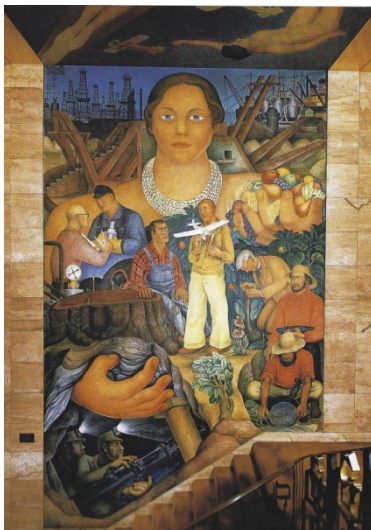


Figura 20: *La elaboración de un fresco* (Diego Rivera, 1931, pintura mural ao fresco, 5,68 x 9,91 m; orixinalmente na California School of Fine Arts; San Francisco Art Institute, San Francisco; fotografía de David Wakely). Imaxe reproducida de: Kettenmann, A. (2007):



Diego Rivera (1886-1957). *Un espíritu revolucionario en el arte moderno* [Caramés, C. (trad.)] (Madrid: Taschen – Diario El País): 48.



Figura 21: *Las artes* (Antonio Berni, 1943, mural, Sociedad Hebraica Argentina, Buenos Aires). Imaxe reproducida de: Gutiérrez Viñuales, R. & Seixas Seoane, M. A. [orgs.] (2007): *Buenos Aires. Escenarios de Luís Seoane* (A Coruña: Fundación Luís Seoane): 130.

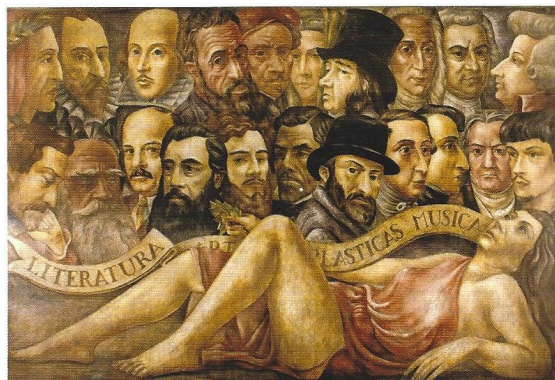


Figura 22: *El dominio de las fuerzas naturales* (Lino Enea Spilimbergo, 1946, pintura mural ao fresco, Galería Pacífico, Florida 753 – San Nicolás, Buenos Aires; fotografía de Darío Calderón). Imaxe reproducida de: Orsetti, A. [org.]: «Fichas de murales», in *Programa murales de Buenos Aires* [recurso electrónico] (Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico y Cultural de la Ciudad de Buenos Aires): s/p: <http://www.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/murales/fichas/florida753-8.htm>



Figura 23: *El amor ou La germinación de la tierra* (Antonio Berni, 1946, pintura mural ao fresco, Galería Pacífico, Florida 753 – San Nicolás, Buenos Aires; fotografía de Darío Calderón). Imaxe reproducida de: Orsetti, A. [org.]: «Fichas de murales», in *Programa murales de Buenos Aires* [recurso electrónico] (Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico y Cultural de la Ciudad de Buenos Aires): s/p: <http://www.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/murales/fichas/florida753-2.htm>



Figura 24: *La vida doméstica ou La ofrenda generosa de la naturaleza* (Juan Carlos Castagnino, 1946, pintura mural ao fresco, Galería Pacífico, Florida 753 – San Nicolás, Buenos Aires; fotografía de Darío Calderón). Imaxe reproducida de: Orsetti, A. [org.]: «Fichas de murales», in *Programa murales de Buenos Aires* [recurso electrónico] (Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico y Cultural de la Ciudad de Buenos Aires): s/p: <http://www.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/murales/fichas/florida753-3.htm>



Figura 25: *La fraternidad* (Demetrio Urruchúa, 1946, pintura mural ao fresco, Galería Pacífico, Florida 753 – San Nicolás, Buenos Aires; fotografía de Darío Calderón). Imaxe reproducida de: Orsetti, A. [org.]: «Fichas de murales», in *Programa murales de Buenos Aires* [recurso electrónico] (Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico y Cultural de la Ciudad de Buenos Aires): s/p:

<http://www.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/murales/fichas/florida753-9.htm>



Figura 26: *La pareja humana ou El amor maternal* (Manuel Colmeiro, 1946, pintura mural ao fresco, Galería Pacífico, Florida 753 – San Nicolás, Buenos Aires; fotografía de Darío Calderón). Imaxe reproducida de: Orsetti, A. [org.]: «Fichas de murales», in *Programa murales de Buenos Aires* [recurso electrónico] (Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico y Cultural de la Ciudad de Buenos Aires): s/p:

<http://www.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/murales/fichas/florida753-4.htm>



Figura 27: Símbolo do Staatliches Bauhaus de Weimar (Oskar Schlemmer, 1922). Imaxe reproducida de: AA. VV. (2010): *Diccionario Luís Seoane* (A Coruña: Fundación Luís Seoane): 38.



Figura 28: Tapa deseñada por Luís Seoane para o libro *Soledad imposible* (1952) de Arturo Cuadrado, recompilada en: Seoane, L. (1953): *Libro de tapas* (Buenos Aires: Botella al mar). Imaxe reproducida de: Axeitos, X. L. & Seoane, X. (1994): *Luís Seoane e o libro galego na Arxentina [1937-1978]* (A Coruña: Deputación Provincial da Coruña): 121.





Figura 29: Tapa de Luís Seoane para o seu *Segundo libro de Tapas*: Seoane, L. (1957): *Segundo libro de tapas* (Buenos Aires: Ediciones Bonino). Imaxe reproducida de: Axeitos, X. L. & Seoane, X. (1994): *Luís Seoane e o libro galego na Arxentina [1937-1978]* (A Coruña: Deputación Provincial da Coruña): 121.

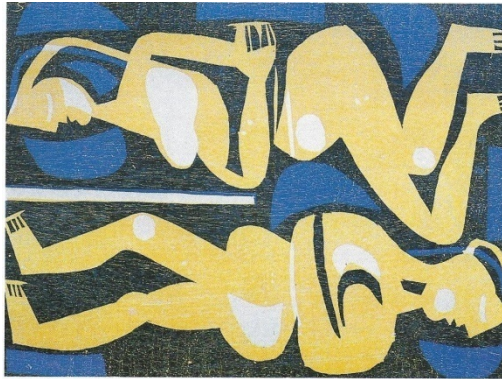


Figura 30: Tapa de Luís Seoane deseñada para o libro *En amor por el tiempo* (1956) de Mario Porro: Seoane, L. (1957): *Segundo libro de tapas* (Buenos Aires: Ediciones Bonino). Imaxe reproducida de: Axeitos, X. L. & Seoane, X. (1994): *Luís Seoane e o libro galego na Arxentina [1937-1978]* (A Coruña: Deputación Provincial da Coruña): 122.



Figura 31: Tapa de Luís Seoane para o seu *Libro de tapas*: Seoane, L. (1953): *Libro de tapas* (Buenos Aires: Botella al mar). Imaxe reproducida de: Axeitos, X. L. & Seoane, X. (1994): *Luís Seoane e o libro galego na Arxentina [1937-1978]* (A Coruña: Deputación Provincial da Coruña): 123.



Figura 32: Tapa deseñada por Luís Seoane para o libro *El hombre número veinte* (1953) de e Agustín Pérez Pardella recompilada en: Seoane, L. (1953): *Libro de tapas* (Buenos Aires: Botella al mar). Imaxe reproducida de: Axeitos, X. L. & Seoane, X. (1994): *Luís Seoane e o libro galego na Arxentina [1937-1978]* (A Coruña: Deputación Provincial da Coruña): 123.



Figura 33: Tapa deseñada por Luís Seoane recompilada en: Seoane, L. (1953): *Libro de tapas* (Buenos Aires: Botella al mar). Imaxe reproducida de: Axeitos, X. L. & Seoane, X. (1994): *Luís Seoane e o libro galego na Arxentina [1937-1978]* (A Coruña: Deputación Provincial da Coruña): 122.



Figura 34: *Crucifixión* (Luís Seoane, 1974, óleo sobre lenzo, 116 x 89 cm). Imaxe reproducida de: Díaz Pardo, I. [org.] (1989): *Luís Seoane. Mostra antolóxica* (A Coruña: Xunta de Galicia): 144.



Figura 35: *Le nacieron alas* (Luís Seoane, 1975, óleo sobre lenzo, 92 x 73 cm, Fundación Luís Seoane). Imaxe reproducida de: Díaz, X. & Villares, R. [org.] (2010): *Cen por cen Seoane. 100 anos > 100 lugares* (A Coruña: Fundación Caixa Galicia – Depto. de Publicacións e Documentación): 84.



Figura 36: *Un ángel* (Luís Seoane, 1978, óleo sobre lenzo, 100 x 81 cm, Fundación Luís Seoane). Imaxe reproducida de: Díaz, X. & Villares, R. [org.] (2010): *Cen por cen Seoane. 100 anos > 100 lugares* (A Coruña: Fundación Caixa Galicia – Depto. de Publicacións e Documentación): 84.



Figura 37: *Anxo campesiño* (Luís Seoane, 1978, óleo sobre lenzo, 100 x 81 cm). Imaxe reproducida de: Díaz Pardo, I. [org.] (1989): *Luís Seoane. Mostra antolóxica* (A Coruña: Xunta de Galicia): 163.



Figura 38: Cartel deseñado por Luís Seoane para a representación de *Macbeth* de Shakespeare (Teatro Circo, 1975). Imaxe recompilada no Arquivo Francisco Pillado (Biblioteca de Filoloxía, Universidade da Coruña).



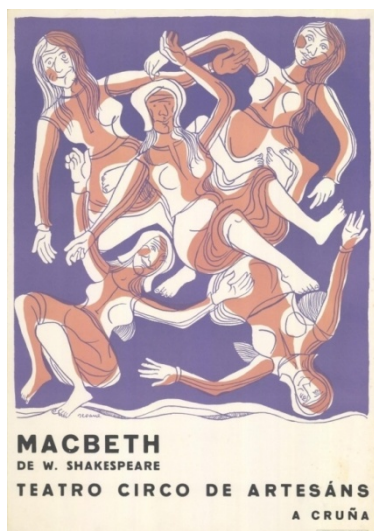


Figura 39: tapa elaborada por Luís Seoane para *Farsas para títeres* de Eduardo Blanco-Amor (1973, Edicións do Castro). Imaxe reproducida de: Blanco-Amor, E. (1973): *Farsas para títeres* (Sada–A Coruña: Edicións do Castro).



Figura 40: ilustración de Luís Seoane para «Romance de Micomicón e Adhelala», *Farsas para títeres* de Eduardo Blanco-Amor (1973, Edicións do Castro). Imaxe reproducida de: Blanco-Amor, E. (1973): *Farsas para títeres* (Sada–A Coruña: Edicións do Castro).



Figura 41: ilustración de Luís Seoane para «Amor e crimes de Juan “el pantera”», *Farsas para títeres* de Eduardo Blanco-Amor (1973, Ediciós do Castro). Imaxe reproducida de: Blanco-Amor, E. (1973): *Farsas para títeres* (Sada–A Coruña: Ediciós do Castro).



Figura 42: ilustración de Luís Seoane para «Falsa morte e certa morte de Estoraque “o indiano”», *Farsas para títeres* de Eduardo Blanco-Amor (1973, Ediciós do Castro). Imaxe reproducida de: Blanco-Amor, E. (1973): *Farsas para títeres* (Sada–A Coruña: Ediciós do Castro).



Figura 43: ilustración de Luís Seoane para «A verdade vestida», *Farsas para títeres* de Eduardo Blanco-Amor (1973, Ediciós do Castro). Imaxe reproducida de: Blanco-Amor, E. (1973): *Farsas para títeres* (Sada–A Coruña: Ediciós do Castro).



Figura 44: ilustración de Luís Seoane para «Un refaixo pra Celestina», *Farsas para títeres* de Eduardo Blanco-Amor (1973, Ediciós do Castro). Imaxe reproducida de: Blanco-Amor, E. (1973): *Farsas para títeres* (Sada–A Coruña: Ediciós do Castro).

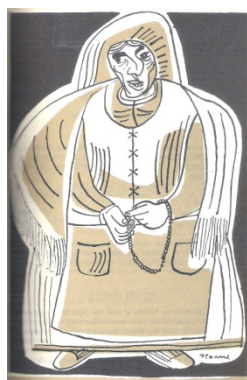


Figura 45: ilustración de Luís Seoane para «Anxélica no ombral do ceio», *Farsas para títeres* de Eduardo Blanco-Amor (1973, Ediciós do Castro). Imaxe reproducida de: Blanco-Amor, E. (1973): *Farsas para títeres* (Sada–A Coruña: Ediciós do Castro).

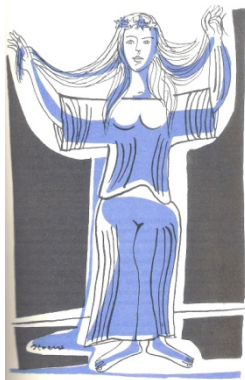


Figura 46: *Actor de personaxe clásico* (Luís Seoane, 1961, óleo sobre lenzo, 100 x 81 cm; Museo de Belas Artes da Coruña. Imaxe reproducida de: «Colección», *Museo de Belas Artes da Coruña* [recurso electrónico] (A Coruña: Museo de Belas Artes): s/p:

<http://museobelasartescoruna.xunta.gal/index.php?id=392&idc=7187>



Figura 47: *Personaxe teatral* (Luís Seoane, 1967, óleo sobre lenzo, 92 x 73 cm). Imaxe reproducida de: Braxe, L. & Seoane, X. (1996): *Luís Seoane e o teatro* (Sada–A Coruña: Edicións do Castro): 222.

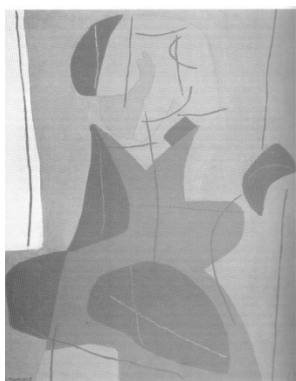


Figura 48: *La actriz* (Luís Seoane, 1972, óleo sobre lenzo). Imaxe reproducida de: Díaz Pardo, I. [org.] (1989): *Luís Seoane. Mostra antolóxica* (A Coruña: Xunta de Galicia): 149.



Figura 49: *La declamadora* (Luís Seoane, 1966, óleo sobre lenzo, 81 x 65 cm; Fundación Luís Seoane). Imaxe reproducida de: Pereira, C. & Carballo, J. [orgs.] (1999): *Luís Seoane. Pinturas, debuxos e gravados. 1932-1979* (A Coruña: Xunta de Galicia): 147.

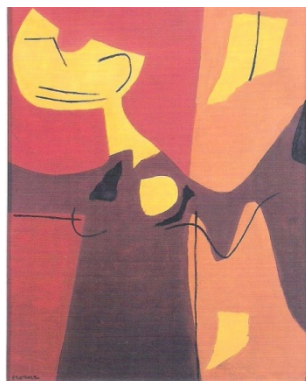


Figura 50: *Personaje con un bulto al brazo* (Luís Seoane, 1964, óleo sobre lenzo, 41 x 33 cm; Museo de Belas Artes da Coruña). Imaxe reproducida de: «Colección», *Museo de Belas Artes da Coruña* [recurso electrónico] (A Coruña: Museo de Belas Artes): s/p: <http://museobelasartescoruna.xunta.gal/index.php?id=392&idc=7196>



Figura 51: *Ofelia en Elsinor* (Luís Seoane, 1960, gravado, 56 x 40,5 cm). Imaxe reproducida de: Braxe, L. & Seoane, X. (1996): *Luís Seoane e o teatro* (Sada–A Coruña: Ediciós do Castro): 86.

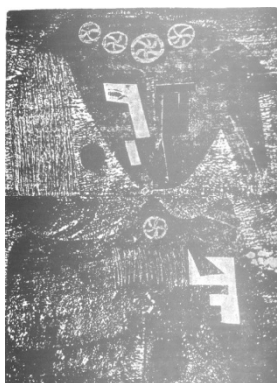


Figura 52: *Pola Negri* (Luís Seoane, 1970, óleo sobre lenzo, 46 x 38 cm; Fundación Luís Seoane). Imaxe reproducida de: AA. VV. (2010): *Diccionario Luís Seoane* (A Coruña: Fundación Luís Seoane): 153.



Figura 53: *Mater gallaeciae* (Luís Seoane, 1961, óleo sobre lenzo, 162 x 97 cm, Museo de Belas Artes da Coruña). Imaxe reproducida de: Díaz Pardo, I. [org.] (1989): *Luís Seoane. Mostra antolóxica* (A Coruña: Xunta de Galicia): 136.



Figura 54: *Campesiño* (Luís Seoane, 1950, óleo sobre lenzo, 80 x 60 cm). Imaxe reproducida de: Otero Vázquez, C. (1991): *Luís Seoane* (A Coruña: Deputación Provincial da Coruña): 33.



Figura 55: *Diálogo y alborozo* (Luís Seoane, 1970, óleo sobre lenzo, 146 x 114 cm; Museo de Belas Artes da Coruña). Imaxe reproducida de: Díaz Pardo, I. [org.] (1989): *Luís Seoane. Mostra antolóxica* (A Coruña: Xunta de Galicia): 140.





Figura 56: *O parque* (Luís Seoane, 1954, óleo sobre lenzo, 89 x 116 cm; Museo de Belas Artes da Coruña). Imaxe reproducida de: Díaz Pardo, I. [org.] (1989): *Luís Seoane. Mostra antolóxica* (A Coruña: Xunta de Galicia): 126.



Figura 57: *Paisaxe con árbores* (Luís Seoane, 1960, óleo sobre lenzo, 130 x 81 cm; Museo de Belas Artes da Coruña). Imaxe reproducida de: Díaz Pardo, I. [org.] (1989): *Luís Seoane. Mostra antolóxica* (A Coruña: Xunta de Galicia): 127.





Figura 58: *Tres mulleres* [s. t.] (Luís Seoane, s. d., ceras sobre papel; 24,3 x 31,5 cm; Fundación Luís Seoane). Imaxe reproducida de: Montero García, C. [org.] (2007): *Itinerario do trazo. Debuxo e ilustración de Luís Seoane* (A Coruña: Fundación Luís Seoane): 282.



Figura 59: *Mujer con rodete* (Luís Seoane, 1959, óleo sobre lenzo, 119 x 81 cm; Museo de Belas Artes da Coruña). Imaxe reproducida de: Díaz Pardo, I. [org.] (1989): *Luís Seoane. Mostra antolóxica* (A Coruña: Xunta de Galicia): 138.



Figura 60: *Figuras estáticas* (Luís Seoane, 1959, óleo sobre lenzo, 81 x 100 cm; Fundación Luís Seoane). Imaxe reproducida de: Díaz, X. & Villares, R. [org.] (2010): *Cen por cen Seoane. 100 anos > 100 lugares* (A Coruña: Fundación Caixa Galicia – Depto. de Publicacións e Documentación): 27.



Figura 61: diseño cartel exposición Münster-Alemaña (Luís Seoane, 1967). Imaxe reproducida de: AA. VV. (2010): *Diccionario Luís Seoane* (A Coruña: Fundación Luís Seoane): 187.

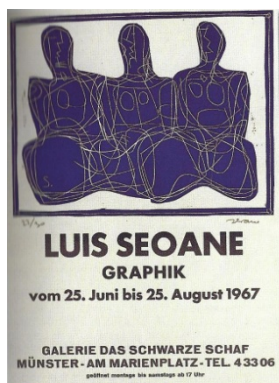


Figura 62: *Nada as perturba* (Luís Seoane, 1963, óleo sobre lenzo, 114 x 145 cm; Museo Carlos Maside). Imaxe reproducida de: Pereira, C. & Carballo, J. [orgs.] (1999): *Luís Seoane. Pinturas, debuxos e gravados. 1932-1979* (A Coruña: Xunta de Galicia): 140.



Figura 63: *Tres figuras* (Luís Seoane, óleo sobre lenzo, 100 x 81 cm; Colección da Deputación da Coruña). Imaxe reproducida de: Pereira, C. & Carballo, J. [orgs.] (1999): *Luís Seoane. Pinturas, debuxos e gravados. 1932-1979* (A Coruña: Xunta de Galicia): 139.



Figura 64: *As mariscadoras* (Luís Seoane, 1969, óleo sobre lenzo, 114 x 146 cm; Museo de Belas Artes da Coruña). Imaxe reproducida de: Díaz, X. & Villares, R. [org.] (2010): *Cen por cen Seoane. 100 anos > 100 lugares* (A Coruña: Fundación Caixa Galicia – Depto. de Publicacións e Documentación): 26.



Figura 65: *O boi* (Luís Seoane, 1957, óleo sobre lenzo). Imaxe reproducida de: Díaz Pardo, I. [org.] (1989): *Luís Seoane. Mostra antolóxica* (A Coruña: Xunta de Galicia): 177.



Figura 66: *El sol* (Luís Seoane, 1967, óleo sobre lenzo, 73 x 60 cm; Museo Carlos Maside). Imaxe reproducida de: Pereira, C. & Carballo, J. [orgs.] (1999): *Luís Seoane. Pinturas, debuxos e gravados. 1932-1979* (A Coruña: Xunta de Galicia): 149.



Figura 67: *Ramo I* (Luís Seoane, ca. 1969, peza cerámica de Sargadelos; Seminario de Sargadelos). Imaxe reproducida de: Díaz, X. & Villares, R. [org.] (2010): *Cen por cen Seoane. 100 anos > 100 lugares* (A Coruña: Fundación Caixa Galicia – Depto. de Publicacións e Documentación): 158.





Figura 68: xilografías da carpeta *O pulpo* (Luís Seoane, 1967, xilografías, 30 x 41 cm; Fundación Luís Seoane). Imaxe reproducida de: Díaz, X. & Villares, R. [org.] (2010): *Cen por cen Seoane. 100 anos > 100 lugares* (A Coruña: Fundación Caixa Galicia – Depto. de Publicacións e Documentación): 156.



Figura 69: detalle co motivo do polbo do políptico *Testas, paisaxes e polbo* políptico (Luís Seoane, 1974, políptico de vintecinco témperas sobre papel, cada unidade 32 x 32 cm; Fundación Luís Seoane). Imaxe reproducida de: Díaz, X. & Villares, R. [org.] (2010): *Cen por cen Seoane. 100 anos > 100 lugares* (A Coruña: Fundación Caixa Galicia – Depto. de Publicacións e Documentación): 198 e 199.



Figura 70: *Figuras* (Luís Seoane, 1971, múltiple para a empresa de automoción Wobron, madeira serigrafiada e aceiro inoxidable, 30 x 45 cm; Fundación Luís Seoane). Imaxe reproducida de: Díaz, X. & Villares, R. [org.] (2010): Díaz, X. & Villares, R. [org.] (2010): *Cen por cen Seoane. 100 anos > 100 lugares* (A Coruña: Fundación Caixa Galicia – Depto. de Publicacións e Documentación): 120.



Figura 71: deseño en branco e negro para o volume *Figurando recuerdos* (Luís Seoane, 1959). Imaxe reproducida de: Seoane, L. (2003): *Figurando recuerdos* [Díaz, X. (ed.)] (A Coruña: Fundación Luís Seoane): s/p.



Figura 72: deseño en branco e negro para o volume *Figurando recuerdos* (Luís Seoane, 1959). Imaxe reproducida de: Seoane, L. (2003): *Figurando recuerdos* [Díaz, X. (ed.)] (A Coruña: Fundación Luís Seoane): s/p.



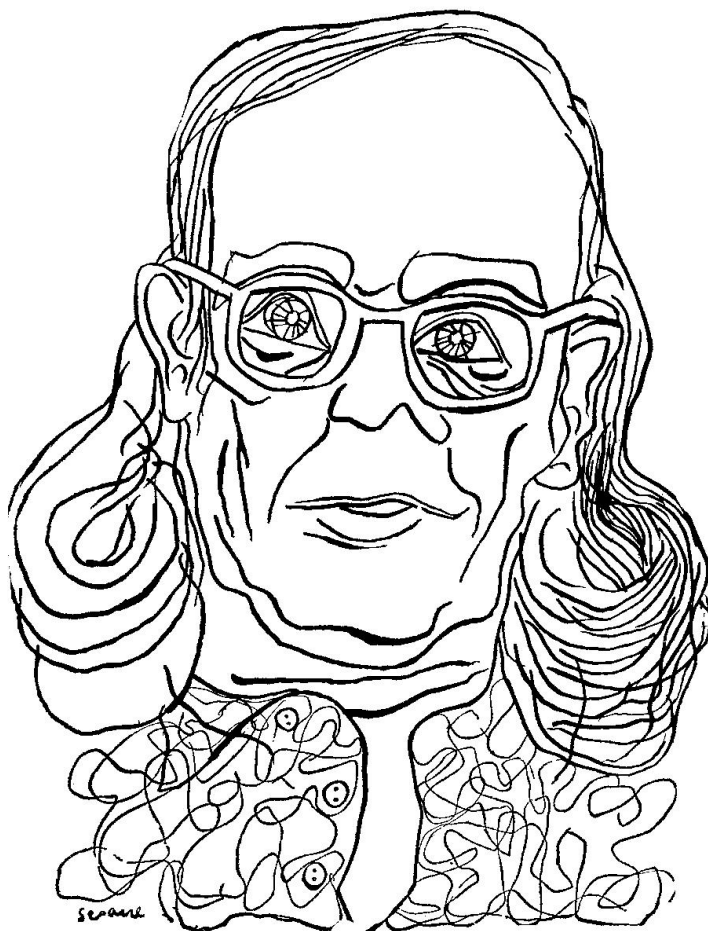
Figura 73: deseño en branco e negro para o volume *Figurando recuerdos* (Luís Seoane, 1959). Imaxe reproducida de: Seoane, L. (2003): *Figurando recuerdos* [Díaz, X. (ed.)] (A Coruña: Fundación Luís Seoane): s/p.







Anexo 2: “figuración Vinicius de Moraes” (22-10-1972, *Figuraciós*), recompilada en: Braxe, L. & Seoane, X. [eds.] (1990): *Luís Seoane. Figuraciós*: 54.



### VINICIUS DE MORAES

**D**ESTE poeta brasileiro que foi diplomático, ocupou importantes cargos administrativos e é o inventor da «bossa nova», dixo alguén que parece polo físico, unha aboa bēbeda, aínda que morra polas mulleres, estivo oito veces casado, e non teña nada de abóia, e si, en troques, de bebedor de whisky. Parece non poder cantar as suas cantigas sen o seu vaso de whisky. Dende fai anos é hóspede de café-concerts e clubs nocturnos e impuxo un «show» particular que o fixo famoso. Con ele canta novamente Marília Medalha, que foi a súa primeira pareira no seu traballo de xoglar, e toca a guitarra Toquinho.

Vinicius de Moraes é un dos mais outros poetas do Brasil que primeiro decidiu manter contacto co público a través da poesía e del saíron «Chega de saudade», «Tarde em Itapoan», «Canto de Ossanha», «A felicidade» que se canta na película «Orfeo negro», etc. El escribe «Precisamos ser lóxicos e decote dogmáticos - Precisamos encarar o problema das categorías morales e estéticas - Ser sociais, adotar costumes, reire, sen vontade e tamén practicar o amor sen ganas...» Na cita non somos fideles ás verbas, si ó contido, pois escritas en portugués sacándoas de oído pasámoas ó galego.

El fixo múltiples cancións de protesta. Hoxe non as fai, esquécense delas e esquece tamén de aquilo que dixo e polo cal aínda o respetan os mozos de toda esta América «A poesía serve pra aledar o pobo o igual que a música». E pra aledar o pobo debe reflexarse o que o pobo quera, o que o pobo necesita, o que o pobo debe pelexar.» (Esta cita tradúzoa do castelán.) Parece renunciar a todo e ficar soio en xogar, divertindo ás xentes, dialogando inxeniosamente co público e cantando agora soio un tema, que non por eterno mantén menos novidades, o amor, referíndose ás mulleres que amou, as que ama hoxe e as que amará mañán, di, porque sempre está debendo amor.

Vinicius de Moraes é un persoaxe insólito, fillo da América que deixou fai anos o cuello duro, o pomposo título de doctor, pomposo en América, e seus fillos andan hoxe desgorxados e están imprantando unha sociedade desprexuciada de vellos tabús. Pásase, por exemplo, con toda naturalidade, de diplomático a xogar, como de probe a millonario ou ó revés.

(22-X-72)



Anexo 3: “figuración Athualpa Yupanqui” (25-06-1972, *Figuraciós*), recompilada en: Braxe, L. & Seoane, X. [eds.] (1990): *Luís Seoane. Figuraciós*: 47.



### ATAHUALPA YUPANQUI

E con seguranza, o arxentino mais coñecido, con Borges e Cortázar, en España. Fillo dun gaúcho que tiña deixado o cabalo pola locomotora, e dunha emigrante vasca, de Guipúzcoa, Athualpa adeprendeu a tañer a guitarra de seu pai que cantaba vidalas os días de descanso lembrando a súa terra, Santiago del Estero. Logo, Athualpa, estudouna seriamente en Buenos Aires onde tamén estudou etnoloxía.

En 1934 escomenzou a publicar cancións criollas. E, en 1940 o seu primeiro libro «Piedra sola», ó que seguiron moitos outros, «Cerro Bayo», «Aires indios», «Guitarra», etc., traducidos a moitos idiomas, francés, xaponés, húngaro, holandés... Viaxou dende 1949 por toda Europa e cáseque toda América.

Ten grabado máis de 300 danzas e cancións en moitos países e véndense en todo o mundo. Foi actor de cine, mais, o que é dende os comezos é poeta-cantor. Foi un precursor. Moitos poetas-cantores de hoxe débennlle bastante do que son. Débennlle a idea primeira de poñer o arte ó servizo do pobo entroncándoo con formas populares da súa terra, a pampa de Buenos Aires, él é de Pergamino, o norte indio e mestizo, e de falar con versos e música dos problemas dese pobo.

«Símbolo, mensaje y drama» definiu o seu arte. «Como un guijarro que se despeña - rueda mi copla, sueño y herida...». Esa canción, «Las pretuntitas», cántana hoxe os novos cregos e os católicos post-conciliares. Athualpa afirma que toda a vida cantou «como acogotando un grito», envoltándoo á realidade en maxia. Andivo ó longo da moi longa Arxentina, os miles de kilómetros que se miden dende o norte ó sur: «Mi vida es domar caminos: —el valle siempre está quieto».

Mais non queremos dicir mais, en Galicia coñéceno todos os que gustan de cancións de calquer patria que sexan, él poido ten escrito aqueles versos do poema gauchesco que di: «No me entierren en sagrado —entiérrenme en campo verde— donde me pise el ganado», e que coas mesmas verbas, mais en galego, é unha canción popular recollida nos nosos cancioneiros, non sabendo xa, os que somos profanos, si eses versos nasceron en Galicia ou foron levados a ela por emigrantes que voltaron a ela.

(25-VI-72)



Anexo 4: “figuración Isaac Díaz Pardo” (07-05-1972, *Figuraciós*), recompilada en: Braxe, L. & Seoane, X. [eds.] (1990): *Luís Seoane. Figuraciós*: 42.



ISAAC DIAZ PARDO

**D**ENDE «Unha presa de dibuxos feitos por Díaz Pardo de xente do seu rueiro», editados en 1956 con pé editorial de Buenos Aires, e cúa prosa é das mais incisivas feitas por entón en Galicia, aparte do grande valor dos dibuxos, deica os «Carteles de cego», publicados en «Edicións do Castro» fai pouco mais de un ano, «O Marqués de Sargadelos» e «A nave espacial», con extraordinarios dibuxos de él que ilustran os seus romances, e logo de «Midas» e «O ángulo de pedra», obras de teatro tamén editadas en Buenos Aires, Díaz Pardo é autor de unha xa profusa obra de escritor. Tiña apenas vinte anos cando se destacaba na década dos coarenta, como un dos mais importantes pintores galegos con diversas esposicións feitas en cidades galegas, en Barcelona, Madride, Londres, Buenos Aires...

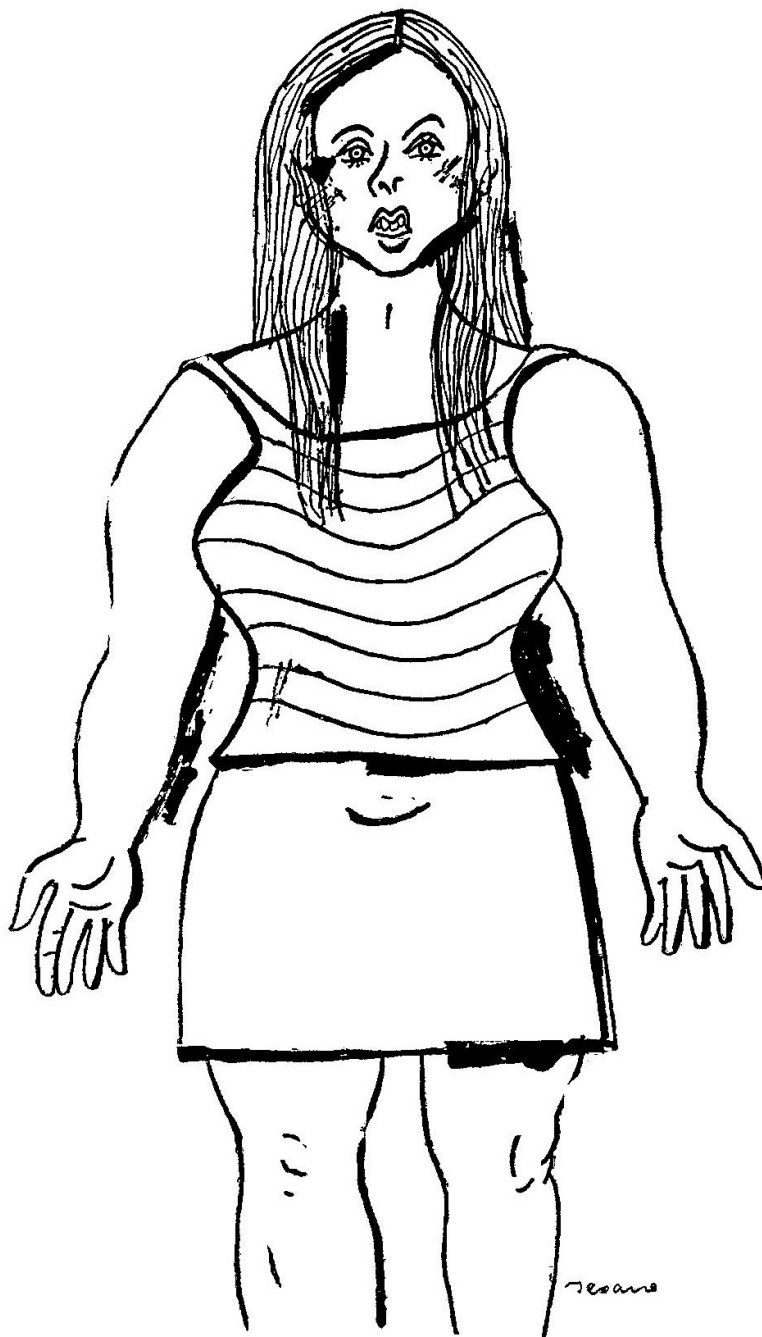
E pouco mais tiña cando fundou unhas das empresas mais orixinaes e fecundas de Galicia, a fábrica de porcelana do Castro acaron da Cruña, á que se suma hoxe a de Sargadelos, logo de ter fundado a de Magdalena, na Arxentina, probando a súa capacidade de facer realidades os soños tecidos na anguria e na soidade. A obra de Díaz Pardo está íntegramente por estudar. Por estudar a súa obra literaria feita inspirándose en formas populares, hermetica ás veces, ca clase de hermetismo a que obrigaron as circunstancias en que foi feita, e por estudar os seus álbumes de dibuxos, publicados sempre de xeito moi persoal, así como as formas que foi sumando nas pezas de porcelana saídos dos fornos das fábricas do Castro e Sargadelos.

A todo isto tén de sumarse os mais diversos escritos encol dos problemas que prantexan as industrias e o arte da cerámica. Matinamos que moi poucos galegos teñen feito, no que vai de século, unha obra tan importante en campos tan diversos como Isaac Díaz Pardo e que menos se tivese estudado deica agora. A súa pintura, dibuxo, prosa, poesía, cerámica, etc., están por estudar, mais tamén as fundacións que fixo, as organizacións fabriles, a súa capacidade inaudita de traballo e as súas ideas encol de moitos problemas estéticos, industriaes, etc. Agora mesmo remata de fundar a «Escola libre e laboratorio cerámico de Sargadelos» que contará enmáis con centros de información tecnolóxica e diseño, e que é algo referido á enseñanza que non tiña porque fundarse por un particular ou unha fábrica, si as cousas non fosen en Galicia como son.

(7-V-72)



Anexo 5: “figuración Bernardette Devlin” (05-09-1971, *Figuraciós*), recompilada en: Braxe, L. & Seoane, X. [eds.] (1990): *Luis Seoane. Figuraciós*: 13.



**BERNADETTE DEVLIN**

**E**STA moza estudante que é deputado polos Parlamentos de Belfast e Londres, polo distrito de Mid-Ulster en Irlanda do norte, estivo xa, en defensa do seu pobo, na cadea en Londres. Loita nas avanzadas das reivindicaciós dos irlandeses partidarios da incorporación á Irlanda republicán e libre, e cos católicos asoballados polos protestantes. «A nosa tarefa —dixo— é somentes unha: Durante cincoenta anos negóusenos o dereito a traballar, ter casa e empregos decentes. Agora o pobo do Norde está en pé». I ela é un dos seus dirixentes. Decidida, valente, enxeñosa, fainos lembrar os héroes de Irlanda do Sur que a fins do século pasado e comezos deste, entusiasmaron ós nosos pais e abós e que tantas vegadas lembróu Castelao en dibuxos que non perden aitalidade, con pés, que aínda que non os citemos, están na memoria de moitos.

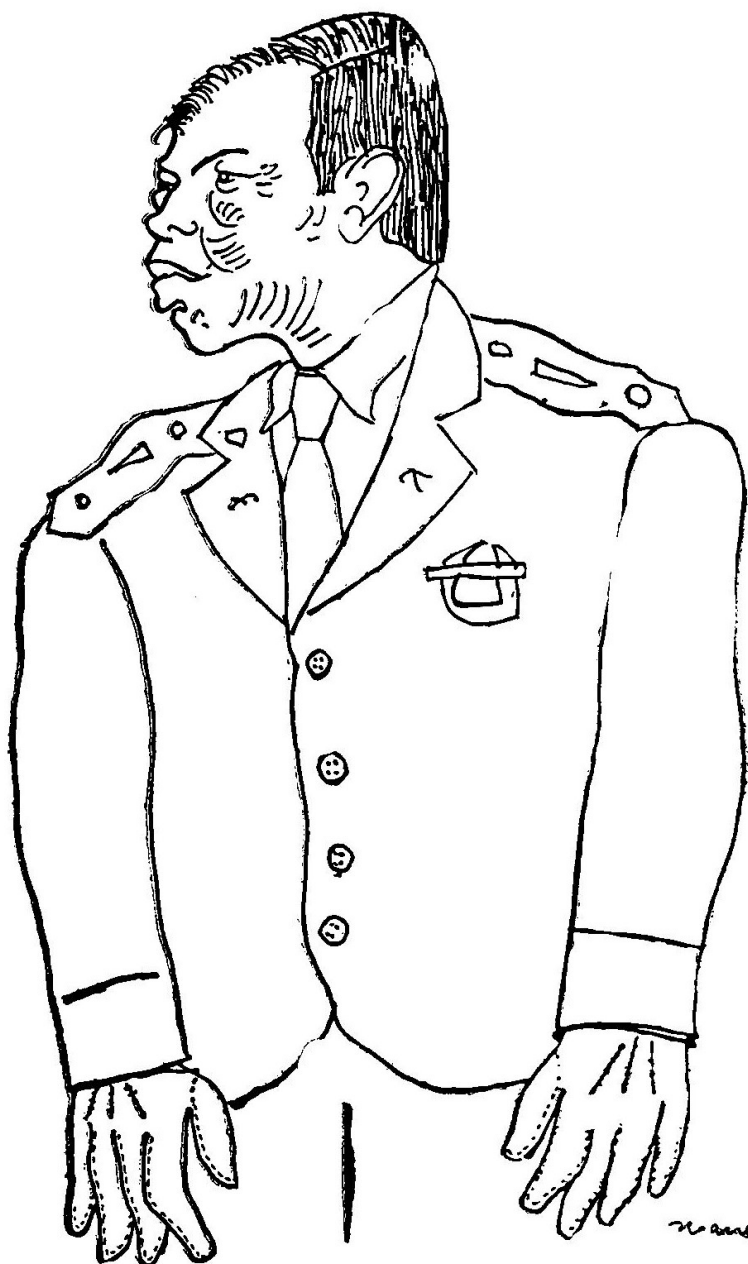
(5-IX-71)







Anexo 6: “figuración William Calley” (21-11-1971, *Figuraciós*), recompilada en: Braxe, L. & Seoane, X. [eds.] (1990): *Luís Seoane. Figuraciós*: 21.



WILLIAM CALLEY

**E** o acusado estadounidense da matanza de homes, mulleres e nenos, na aldea My Lai Catro no Vietnam. Da esterminación da aldea. Vaise publicar un libro de autodefensa dictado ó escritor John Sack que lle fixo unhas dez mil preguntas que sirviron a Calley pra facer a súa autodefensa.

Temeu botarse a chorar cando o fiscal dixese: «Matou en My Lai a unha centea de seres humáns». Non choróu. Tampouco o tiña feito cando os matara. El e os seus chamaban ós vietnamitas cans noxentos e pateaban nos sacos de terra por si eran vietnamitas vivos. No xuício matínaba que os arrepíos da guerra, todos os mortos do Vietnam tiñanse concentrado en My Lai Catro o 16 de Marzal de 1868.

Os homes, as mulleres, os nenos caían baleados, un sobor dos outros. Fuxían algúns e as balas alcanzábaos. Calley tiña unha sorriso burlona nos beizos, dixo o enviado do The New York Times. Calley deféndese do xuício e di: «Son o dedo meñique dun monstro de Frankenstein». E nós, dende moi lonxe, sufrindo as moitas matanzas coma as de My Lai, no Vietnam e no mundo, matínamos con Berthold Brecht: «Todavía está fecundo o ventre de onde surxiu a besta inmunda».

(21-XI-71)



Anexo 7: “figuración Ánxela Davis” (05-03-1972, *Figuraciós*), recompilada en: Braxe, L. & Seoane, X. [eds.] (1990): *Luís Seoane. Figuraciós*: 35.



### ANXELA DAVIS

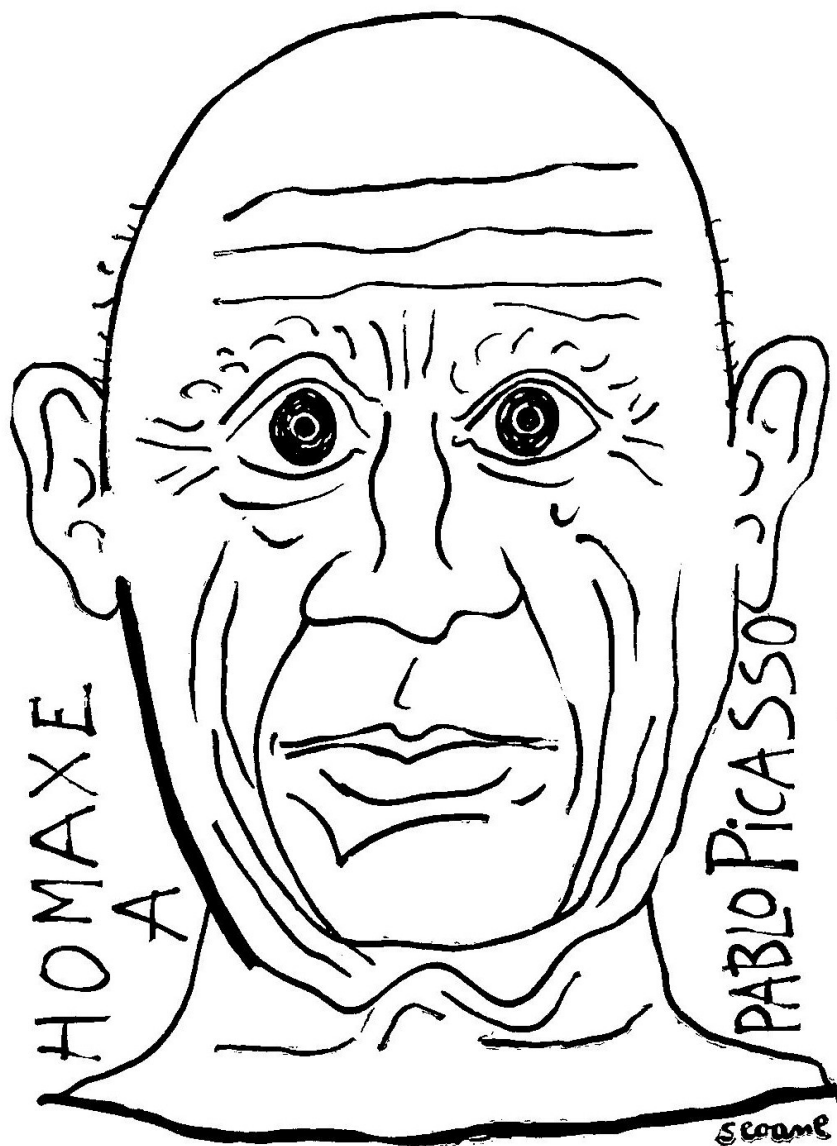
**N**ACEU na capital do Ku Klux Klan, en Birmingham, Alabama, U.S.A., onde estuda un curso de Dereito penal pra axudarse na propia defensa. Acúsana de intervir na morte dun xués branco de California. Non ten trinta anos, é unha muller preta de gran beleza. Ten sido profesora de Filosofía na Universidade de Los Angeles. Tiña vintecinco anos, e considérase unha autoridade en filosofía post-kantiana. O curso que dicta é un dos mais brillantes da Universidade. Duplicao pra poder atender a grande cantidade de alumnos que concurren a escoitala.

Espíana, graban as súas leicións. Mais ninguén pode acusala de subversión, que é o que quixeran. As crases son independentes da súa acción reivindicativa da súa casta. Anxela Davis simpatiza cos Black Panthers. Aitúa cos Soledad Brothers. Merca armas. Redacta manifestos. Coñece a un preto estraordinario que leva doce anos, en 1970, na cadea, George Jackson que se tiña feito home e dunha gran cultura, entre reixas, nela matárono, tendo coma mestres a Sartre a Levis Strauss. Cruzáronse cartas de amor, belidas cartas de amor, coma as tiña cruzado cun desterrado coma ela Rosa Luxemburgo.

Estudou literatura francesa na Sorbona de París. Volta a California, foi discípula de Marcuse, quen aconsella que se inscriba no Instituto de Investigacións Sociais da Universidade de Francfort. Estuda alemán e faise especialista en Kant e Hegel. Mais ela non pode ser unha pensadora de gabinete. Nascéu na capital do Ku Klux Klan i é preta, dunha casta anterior en U.S.A. Os mais dos brancos, fillos ou netos de emigrantes, relativamente recentes. Enmáis non pode esquecer que o grande problema dos pretos no seu país son os brancos. (5-III-72)



Anexo 8: “figuración Pablo Picasso” (24-10-1971, *Figuraciós*), recompilada en: Braxe, L. & Seoane, X. [eds.] (1990): *Luís Seoane. Figuraciós*: 19.



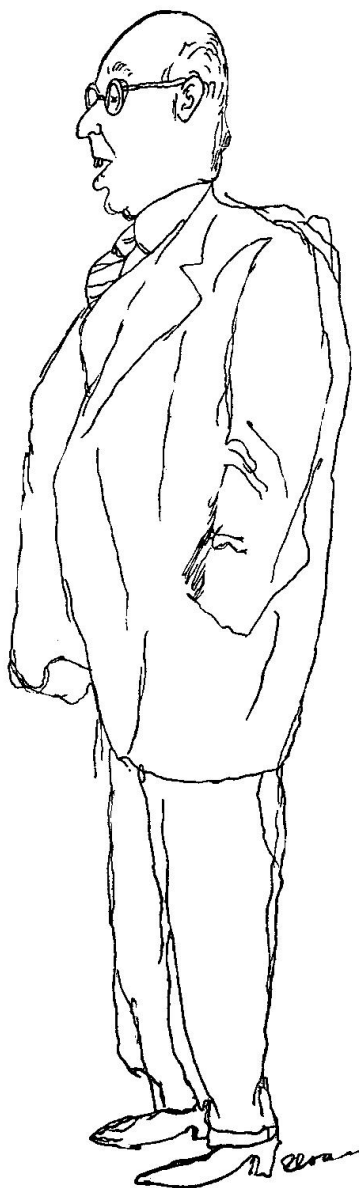
## PABLO PICASSO

**P**ABLO Picasso nasceu o 25 de outubro de 1881. Mañán cumple noventa anos. Nengún pintor na hestoria do arte acadou a sona del. Nasceu en Málaga, viviu na Cruña de 1891 a 1895 —di él que adeprende a dibuxar no calabozo do Instituto da Guarda— e logo en Barcelona dende 1895 deica 1904, en que, logo de tres breves viaxes a París radicouse nesa cidade. Agora vive na Costa Azul. Francia faille, co gallo do seu cumpleanos, grandes homaxes. Xa llos fixo en 1966 orgaizando oficialmente as súas grandes exposicións do Gran Palais, do Petit Palais e da Biblioteca Nacional. Nengún pintor chegou a ser glorificado de tal xeito en vida, coma nengún outro tivo a bibliografía de Picasso. Sen ter obradoiro no senso renacentista, tampouco viviu tanta xente ganando cartos arredor dun artista como arredor de Picasso. Mais co pretexto de Picasso pintor, festéxase nos seus noventa anos o Picasso home cuxa integridade ninguén pon en dúbida. Nós, na Cruña, lembráremonos daquel neno que fixo en setembro oitenta anos, veu a vivire cos seus pais, perante catro, a Paio Gomes, 14, facendo eiquí o retrato do Dr. Pérez Costales, a rapaza dos pés espidos e bastantes outros óleos. Coarenta e tantos anos denantes, e mais, de que grabase en París a súa «Minotauromaquie», pintase o «Guernica», a «Masacre en Corea, e, pra unha capela de Vallauris, as dúas grandes composicións «A guerra» e «A paz», «As meninas», etc. Nos festexos nesta data a súa inqueda permanente en arte, os novos camiños renovadores que abriu, o seu humanismo, o seu senso de diñidade posta a proba, por exemplo, na ocupación de París, e en outras circunstancias. Todo moi longo e difícil de decir.

(24-X-71)



Anexo 9: “figuración Otero Pedrayo” (01-08-1971, *Figuraciós*), recompilada en: Braxe, L. & Seoane, X. [eds.] (1990): *Luís Seoane. Figuraciós*: 9.



### OTERO PEDRAYO

**D**ON Ramón Otero Pedrayo foi o primeiro dos grandes galegos que foron, rematada a guerra, a Buenos Aires. Na década do coarenta. Alí cantóu a Galicia. Cantóuna do xeito barroco que constitúe o seu estilo. Os que o escoitaban tiñan probado con feitos amar a Galicia e ise torrente caudaloso, hímico, caía en terra abonada. Foi o primeiro en saír da península, cando ninguén saía, cun mensaxe de fé na terra. En Buenos Aires tiña publicado «Las palmas del convento», biografía novelada de Rodríguez del Padrón, un dos seus libros, o mellor dos seus, ce-cáis, en castelán. «Adolescencia», relato autobiográfico. E un libro valente, «El libro de los amigos», dos amigos mortos en mais de medio século, deica Bóveda, Casal, Noguerol, etc. Denantes tiña reeditado en Buenos Aires a súa «Historia de la Cultura Gallega».

Fixémoslle este dibuxo entón. Mais, deberíamolo representar ergueito nuns penedos de Trasalba, ou millor nunhas rochas da costa galega, cara ó Atlántico, ollando o infinito, o porvir. Coma o Chateaubriand que tanto quere él —nós nono queremos, pouco importa esto ós seus admiradores— da coñecida estampa feita ó xeito romántico. (1-VIII-71)





## Anexo 10: inventario dos murais de Luís Seoane con testemuño gráfico

### 1. Murais en Arxentina

- M. 1: *Barcas y pescadores*
- M. 2: *Los músicos*
- M. 3: *Figuras* (1954)
- M. 4: *Escenas campesinas*
- M. 5: *El carro de la luna e Escenas de tauromaquia*
- M. 6: *Figuras* (1955)
- M. 7: *As barcas/Escena mariñeira na nocturnidade* [s. t.]
- M. 8: *Figuras sentadas* (ca. 1955-1960)
- M. 9: *El libro de Ruth*
- M. 10: *La malla*
- M. 11: *Músicos y labradores*
- M. 12: *Figuras esperando*
- M. 13: *Las carretas*
- M. 14: *El nacimiento del teatro argentino*
- M. 15: *El jardín*
- M. 16: *Figura con pájaro*
- M. 17: *Rodas e ondas* [s. t.]
- M. 18: *Los cazadores*
- M. 19: *Mater gallaeciae*
- M. 20: *Liñas no ceo/Liñas e espazos* [s. t.]
- M. 21: *Figuras troceadas/Figuras rosas e negras* [s. t.]
- M. 22: *La siega*
- M. 23: *Las pescadoras*
- M. 24: *Jinetes*
- M. 25: *Homenaje a Guamán Poma de Ayala*
- M. 26: *Figuras en reposo e Campesinas trabajando*
- M. 27: *Figuras* (ca. 1961, La Plata) [s. t.]
- M. 28: *Figuras estáticas*
- M. 29: *Músicos*
- M. 30: *Ícaro*

- M. 31: *Canto rodado* [s. t.]  
M. 32: *Dúas figuras femininas* [s. t.]  
M. 33: *Figuras y paisaje*  
M. 34: *Paisaje* (1964)  
M. 35: *El sol*  
M. 36: *Los conquistadores*  
M. 37: *Paisaxe* (1967) [s. t.]  
M. 38: Murais *Figuras medievales*  
M. 39: Murais *Soles*  
M. 40: *Vegetación*  
M. 41: *Mariscadoras*  
M. 42: *Caballeros medievales*  
M. 43: *Figuras femeninas*  
M. 44: *Gando vacún* [s. t.]

## 2. Murais en Galiza

- M. 45: *Figuras sentadas* (1968)

### Murais da Fábrica de Cerámica Sargadelos

- M. 46: *Homenaxe a Don Antonio R. Ibáñez*  
M. 47: *Estampa popular galega*  
M. 48: *Polbos*

## 3. Outros murais

- M. 49: *Parella de figuras femininas* [s. t.]

## 1. MURAI EN ARXENTINA

Mural 1: *Barcas y pescadores* (1953; rúa Olazábal, 3340, barrio de Belgrano, Buenos Aires)

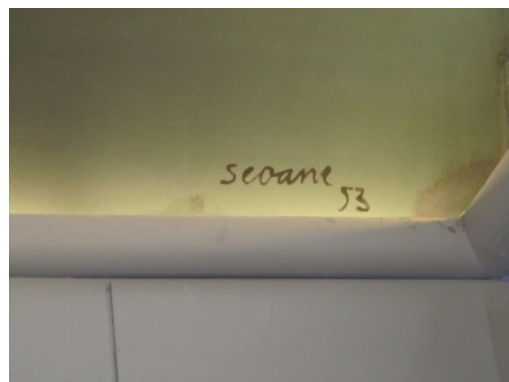


- Mural realizado en pedra picada, ou reconstruída.
- Ocupa 8 x 2 m. do muro exterior que dá para o xardín dunha casa privada, facendo ángulo coa rúa.
- Focalízase en dous motivos referentes ao mundo mariñeiro relacionados directamente entre si, as barcas e os pescadores, escollendo tonalidades que aluden ás propias dos areais. Os elementos reproducidos parecen diluírse no propio contexto paisaxístico do areal, conseguindo así unha óptica visual de alto valor estético por vía da disposición dos distintos planos de cor que dan lugar ás diferentes formas da composición. En definitiva, representa a humilde vida do mar da poboación galaica dun modo netamente insinuante.
- A súa datación corrobórase, entre outros documentos, na carta remitida por Seoane a Francisco Fernández del Riego (29-09-1953), na que o informaba da inauguración dese traballo en aproximadamente dez ou quince días (Seoane, 1953: s/p); momento no que estaba para comezar o seu traballo na obra muralística *Los músicos* (M. 2). Así pois, pode ser considerado a obra propiamente inaugural do seu muralismo, tras a súa participación na producida para o restaurante “La casa de la Troya”.
- Colaboración de Fulget para a realización do revestimento pétreo.
- Arquitecto Enrique Rotzait e enxeñeiro Rafel Lifschitz.
- Imaxe reproducida do catálogo presentado no libro *Buenos Aires. Escenarios de Luís Seoane* (Gutiérrez Viñuales & Seixas Seoane, 2007: 397).

Mural 2: *Los músicos* (1953; Avenida Santa Fe 1660–Marcelo T. de Alvear 1654, Buenos Aires)







- Pintura ao temple elaborada, segundo refire o crítico de arte Rafael Squirru, a base dunha mestura emulsionada á caseína cun petrificante que lle permite adherirse ao reboque de cal fino, dándolle a mesma perdurabilidade do fresco.
- Abrangue un dos teitos en bóveda da Galería comercial Santa Fe, dunha dimensión de 14 x 6 m. Correspóndese cunha das obras, xunto coas doutros autores nesa mesma galería, que supoñen a segunda tentativa de renovación da arte mural arxentina no século XX.
- Consolídase como homenaxe á música, tema de notábeis antecedentes para o autor na tradición pictórica, na que innumerábeis pintores perpetuaron a perennidade musical cos máis variados procedementos e soportes. Especialízase na temática musical-xograresca medieval, onde os personaxes, danzaríns e músicos, se mostran en actitude de tocar diversos instrumentos: violas, rabeles, liras, arpas, cornamusas, láudes, pandeiretas, campás, oboes, salterio, zanfona... En concreto, consideramos que a fonte de inspiración podería radicar nos miniados que representan os músicos dos códices medievais conservados na Biblioteca do Escorial que conteñen as cantigas de Santa María, o Códice E ou “Códice rico” e o Códice T ou “Códice dos músicos”. Destaca o carácter popular-tradicional e a importancia dos elementos da natureza, trasladándonos á máis vella tradición galega ligada ao ambiente popular e ao mundo xograresco. As distintas figuras ou obxectos que o configuran –os galos, o cirio ou as rodas– suman á totalidade un determinante valor simbólico, cuxo sentido se relaciona estreitamente con diferentes composicións literarias do artista. Confórmase á maneira de conxunto coral no que parece escenificarse unha orixinal orquestra. A súa función é exaltar a perennidade da música promovendo a captación ou admiración do público que o observe. Predomina o dinamismo do conxunto onde se insiren as distintas figuras, de trazo esquemático, sobre a vivacidade e a alternancia cromática. A totalidade componse por caracteres bidimensionais e acada un acentuado teor lírico, decorativo, un insinuante misterio que esperta a curiosidade do espectador. O propio Seoane defíneo da seguinte maneira na carta dirixida a Francisco Fernández del Riego (11-01-1954): “con parecido sentido expresivo y técnica de los muralistas románicos, grandes planos de color dinamizando la pared y un dibujo abierto y concreto dondese atiende a sucualidad gráfica” (Seoane, 1954: s/p).
- Sabemos que a súa construción se inicia na primeira semana de outubro do ano 1953, no xeito en que o testemuña a carta enviada por Seoane a Fernández del Riego (29-09-1953) (Seoane, 1953: s/p). A maior parte da crítica apunta o ano 1954 como o da súa execución. Porén, a data real é a de 1953, ano co que o autor acompaña a súa sinatura nunha esquina do propio mural. Asemade supón unha fonte de enorme interese –especialmente para a súa interpretación– a carta dirixida por Seoane ao arquitecto José Aslán, con data do 21-08-1953,

na que explica o proxecto do mural, o cal denominaría inicialmente *La música* por ser a súa intención exaltar esta arte (Seoane, 1996: 471-472).

- Colaboración de Carlos Torrallardona.
- Arquitectos José Aslán e Héctor Ezcurra.
- Fotografías propias.

Mural 3: *Figuras* (1954; Avenida Santa Fe, 1654, Buenos Aires)

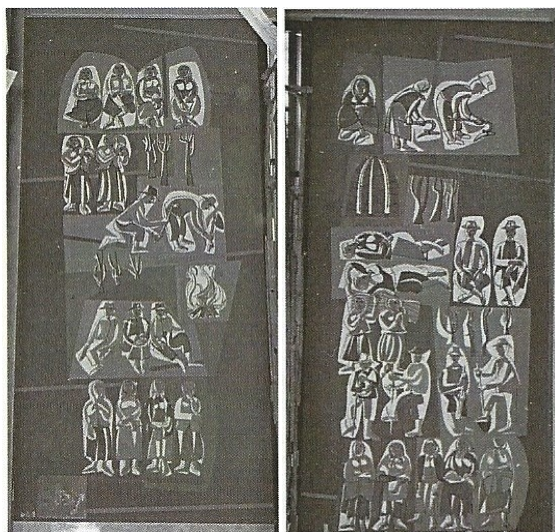


- Pintura ao temple.



- Localízase no teito en bóveda na entrada pola rúa Marcelo T. Alvearda Galería Santa Fe, complexo comercial no que se integra o mural *Los músicos* (M. 2). En concreto, este pequeno mural sucede a dúas escenas muralísticas de Leopoldo Torres Agüero inspiradas en relatos de *Tres hojas de ruda y un ajo verde* (1948), as cales tamén achegamos máis arriba.
- Á imaxe da serea, coa súa simboloxía na mitoloxía mariña, portando o retrato dun pirata, sobreponse na parte superior da escena unha figura humana masculina, cun forte carácter primitivo, a indagar cunhas pequenas chamas. Na súa totalidade, posúe un marcado carácter alegórico, e mesmo lendario a través sobre todo do ser mitolóxico mariño. As dúas escenas líganse directamente con distintos contos do seu libro narrativo *Tres hojas de ruda y un ajo verde. O las narraciones de un vagabundo* (1948).
- A sinatura de Torres Agüero na sección plástica que el elaborou está acompañada coa data de 1954. Así, este mural de Seoane estaría elaborado a comezos dese ano, con posterioridade da creación de *Los músicos*.
- Arquitectos José Aslán e Héctor Ezcurra.
- Fotografías propias. Como se ve, reproducimos o mural de Seoane xunto coas outras dúas imaxes das creacións de Agüero que o acompañan.

Mural 4: *Escenas Campesinas* (1955; Banco da Provincia de San Juan, Ciudad de San Juan, capital da Provincia de San Juan, Arxentina)



- Pintura ao temple –probabelmente elaborado a base de resinas sintéticas.
- Desenvolve o tema campesiño de xeito diversificado a través de distintas tarefas agrícolas ou, sen máis, mediante imaxes do campesiñado en diferentes aptitudes –sentados en repouso, de pé, situados a modo de conversa. As escenas sucédense á maneira dun retablo no que, sobre uns fondos azuis, se van colocando pequenos planos de cor onde se sitúan as diferentes accións figurativas. Uns labregos en aparencia totalmente galegos, en contraste cos deseñados no proxecto previo.
- Na carta enviada a Fernández del Riego (14-07-1955), Seoane expresa as condicións de esgotamento nas que o realizou: aproximadamente nove horas diarias de traballo incluíndo sábados e domingos, baixo un clima extraordinariamente frío ao estar nas proximidades dos Andes (Seoane, 1955: s/p).
- No poema «Desterrados» (*Na brétima, Sant-Iago*, 1956) recrea a execución deste mural desde o punto de vista do Seoane muralista-poeta.
- Colaboración de Carlos Torrallardona.
- Fotografías proporcionadas pola Fundación Luís Seoane.

Mural 5: A parella de murais *El carro de la luna* e *Escenas de tauromaquia* (1955; rúa Juramento, 2120, barrio de Belgrano, Buenos Aires)



- Pedra picada

- Situados nas paredes interiores e comúns dun edificio particular, abranguendo en total 7 x 2,70 m. –segundo datos achegados pola Fundación Luís Seoane.
- *El carro de la luna* presenta o tema mitolóxico do carro da lúa ou Selene a conducir os catro cabalos que tiran deste. Alude a un notábel simbolismo feminino enraizado nos mitos.
- *Escenas de tauromaquia* recrea unha práctica popular de índole tauromáquico protagonizada por dúas figuras, combinada, á súa vez, coa imaxe do tratante de gando e o campesiño.
- Os dous murais están concibidos esteticamente de xeito idéntico. Partillan o mesmo material de construción, as mesmas tonalidades cromáticas de xeito practicamente igual seguindo a mesma disposición da forma e dos planos de cor. De feito, están situados no mesmo espazo: *Escenas de tauromaquia* ubícase nun amplo vestíbulo e, a seguir, *El carro de la luna* continúa polo muro ao carón das escaleiras que dan acceso ao seguinte andar.
- Colaboración de Fulget.
- Arquitecto Hilario Lorenzutti e enxeñeiro Lázaro Goldstein.
- As dúas primeiras reproducións son fornecidas pola Fundación Luís Seoane. Mentres que, a última, está extraída do catálogo do libro do propio artista *Arte mural. La ilustración* (Seoane, 1974: s/p).

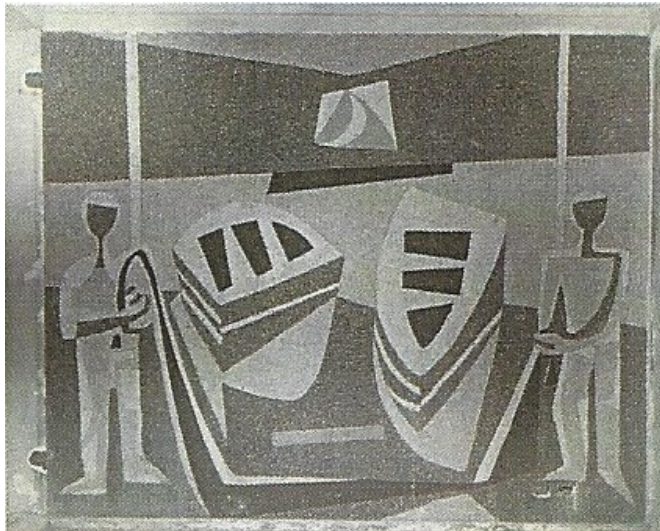


Mural 6: *Figuras* (1955; rúa Juramento, 2120, barrio de Belgrano, Buenos Aires)



- Pedra picada
- Situado nunha residencia privada do edificio particular no que se encontra a parella de murais *El carro de la luna* e *Escenas de tauromaquia* (M. 5). De aí que este se conciba esteticamente de maneira moi similar a eses dous. Ocupa 3,15 x 2,70 m.
- Este mural perfila a espera feminina, personificada en dúas mulleres de aparencia popular sentadas no interior do fogar. Percíbese un suxestivo sentido alegórico, en reivindicación do rol da muller galega dentro da sociedade.
- Colaboración de Fulget.
- Arquitecto Hilario Lorenzutti e enxeñeiro Lázaro Goldstein.
- Imaxes facilitadas pola Fundación Luís Seoane.

Mural 7: *As barcas* ou *Escena mariñeira na nocturnidade* [s. t.] (ca. 1955; barrio de Belgrano, Buenos Aires; localización non identificada)



- Pedra picada.
- Temática mariñeira na que se ambienta unha montaxe nocturna baixo unha media lúa. Contémplanse dúas barcas e dous mariñeiros que parecen suxeitar os extremos dunha rede, que aparentan estar a desenvolver unha tarefa relacionada coa pesca.
- O estudoso Antonio Garrido Moreno ten asociado esta obra, de maneira complementaria e coa mesma localización ao mural anterior, *Figuras* (1955; rúa Juramento, 2120, barrio de Belgrano, Buenos Aires) (M. 6) ( Garrido Moreno, 1999: 414).
- Fotografía proporcionada pola Fundación Luís Seoane.

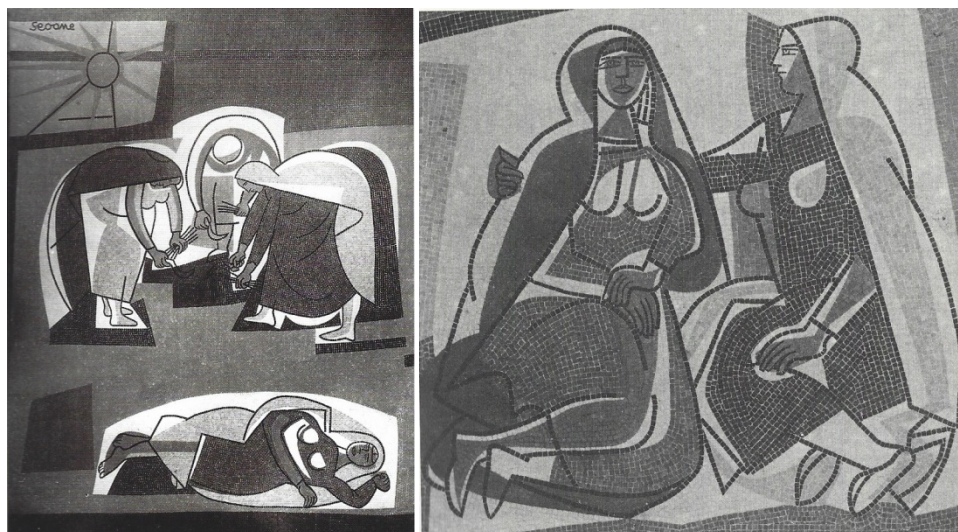
Mural 8: *Figuras sentadas* (ca. 1955-1960; probablemente Avenida Corrientes, Buenos Aires; localización non identificada)



- Pedra picada
- Vestíbulo dun edificio privado de vivendas sen identificar.
- Composto posibelmente por dúas escenas case idénticas, na que se reproducen tres mulleres sentadas de forte valor simbólico e salientábel esquematismo, que evocarían de novo a imaxe das denominadas “nais galegas” representadas dun modo monumental e salientabelmente estático.
- Colaboración de Fulget.
- Fotografía propiedade da Fundación Luís Seoane.
- Imaxe facilitada pola Fundación Luís Seoane.



Mural 9: *El libro de Ruth* (1955; orixinalmente Avenida Corrientes 2510, Buenos Aires; actualmente desarmado)



- Mosaico veneciano.
- Integrado orixinalmente na parede medianeira do Banco Israelita del Río de La Plata, nun espazo de traballo administrativo. Segundo datos proporcionados pola Fundación Luís Seoane, posuiría unha medida de 6,70 x 14,80 m., mentres que o estudoso Garrido Moreno apunta que se trataría dunhas dimensións próximas a 3 x 15 m. (Garrido Moreno, 1999: 414). Na actualidade, ficou desarmado e conservado baixo propiedade privada dos herdeiros do empresario que o adquiriu, David Graiver.
- Trata o tema bíblico, cun desenvolvemento popular diversificado en distintas escenas, que representa a Ruth e a súa incorporación ao pobo xudeu. Entre os diferentes asuntos reflectidos encontramos: a tarefa campesiña da sega, a portaxe da sela por parte dunha moza, o repouso da figura humana ea conversa representada de diversos xeitos. Transmite a idea de



confraternidade do pobo xudeu, reforzado polo contacto cotiá da conversa e dos labores campestres.

- Como dato non tanto anecdótico senón máis enriquecedor á hora de analizarmos esta obra, cabe ter en conta que Blanco-Amor sinalou nunha ocasión que “las mujeres hebreas del gran mosaico del Banco Israelita por algún lado resultan gallegas” (Gomez Paz, 1979: 298). Coincidindo en grande parte coa apreciación do escritor galego, achamos que isto se debe ao feito –tantas veces recoñecido polo propio Seoane– de ter sempre presente o pobo galego nas súas lembranzas e memorias, reproducíndoo –en ocasións sen pretendelo– a reproducilo nas súas creacións.
- Carlos García Bayón leva a cabo a execución en mosaico do deseño de Seoane.
- Enxeñeiro Lázaro Goldstein.
- Fotografías propiedade da Fundación Luís Seoane.
- Fotografías facilitadas pola Fundación Luís Seoane, agás a última que está recollida na obra *Arte mural. La ilustración* (Seoane, 1974: s/p).

Mural 10: *La malla* (1956; orixinalmente Avenida Belgrano 1841, Centro Lucense de Buenos Aires; actualmente, rúa Bartolomé Mitre, 2538, Centro Galicia de Buenos Aires)



- Pintura ao óleo sobre táboa.
- Situábase nunha parede do Centro Lucense, mais posteriormente foi trasladado ao Centro Galicia de Buenos Aires. É un grande cadro, dunha dimensión de 2 x 5,50 m. –tal indica o propio Seoane en diversas fontes como a carta enviada o 11-02-1957 a Fernández del Riego.
- Desenvolve o tema campesiño da trilla cun rico colorido, inspirándose na fotografía da autoría de José Suárez publicada na revista *Galicia emigrante* no mes de febreiro do ano 1956. Non obstante, creara anteriormente no ano 1954 un óleo sobre cartón (33 x 41 cm.) (Fig. 10) plenamente similar co mesmo título. É un recoñecemento ao esforzo do traballo labrego e aos labores tradicionais do campo. Aínda non sendo propiamente un mural pola técnica e o soporte no que foi concibido, considerouse como tal polas súas dimensións e por ser produto dun encargo determinado, reservado para un lugar específico mural do Centro Lucense.
- Enxeñeiro Diego Díaz Dorado.
- Fotografía propiedade da restauradora Celia Torea cedida á Fundación Luís Seoane.
- Fotografía recollida da obra *Buenos Aires. Escenarios de Luís Seoane* (Gutiérrez Viñuales & Seixas Seoane, 2007: 401).

Mural 11: *Músicos y labradores* (1956; Avenida Callao, 1421, Buenos Aires)



- Resinas sintéticas
- Localízase no corredor principal de entrada dun edificio particular de departamentos.

- Son tres escenas de temática popular secuenciadas que partillan plenamente a mesma estética, onde se procura representar unha sensación rítmica equivalente. Cada unha das tres combina dobremente dúas imaxes, unha na parte superior e outra na inferior, así: a primeira escena reflicte o descanso de dúas mozas en contraposición á danza de tres mozos na parte superior; a segunda mostra o labor labrego e, agora na parte de abaixo, reproduce tres figuras femininas a tocar uns instrumentos cunha recreación medieval; na última escena contraponse o descanso feminino, na parte superior, coa danza de dúas mozas e un mozo, no espazo inferior. O conxunto caracterízase pola montaxe dunha natureza exuberantemente verde, intensa e variada e por unha ambientación idílica da natureza galega, onde se refiren figuras atemporais coas que se deixa entrever a dialéctica pasado-presente mediante a imaxe das tres músicas aparentemente adscritas ao medievo. Recórrese a unha confrontación cordial por vía da xustaposición de imaxes que expresan fortísimos contrastes: o estatismo do repouso en confronto co dinamismo do baile popular, o festexo *versus* o traballo, ou até a alusiva repetición rítmica dos apeiros de labranza confrontados coa evocadora sonoridade dos instrumentos musicais de corda.
- A data de realización está plasmada na marxe superior dereita da propia obra, o ano “56”.
- Colaboración de Carlos Torrallardona.
- Fotografías propias.

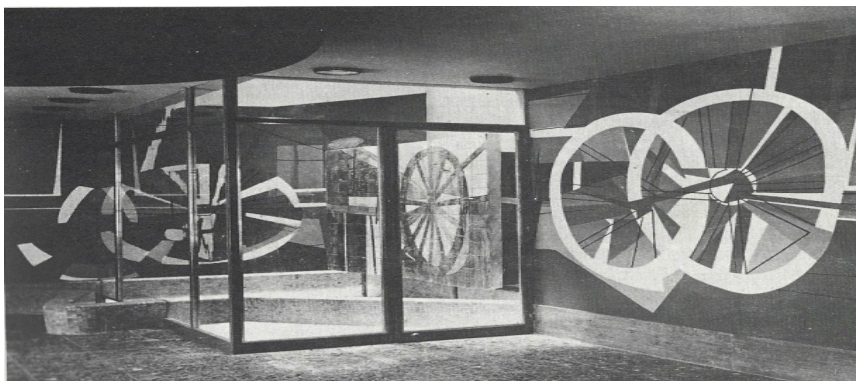


Mural 12: *Figuras esperando* (1956; rúa Cuba 2141, Buenos Aires)

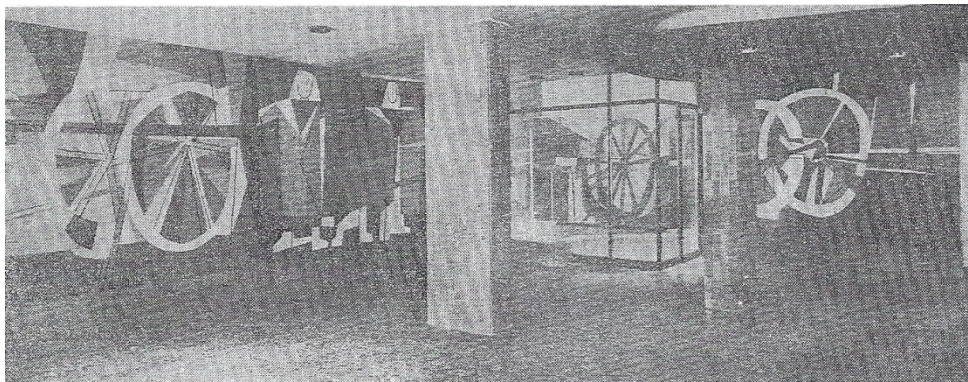


- Resinas sintéticas.
- Ubicado no vestíbulo dun edificio privado, concretamente, no recibidor da residencia particular de Lázaro Goldstein.
- Traza o tema da espera feminina a través de dúas escenas: unha de dúas mulleres sentadas, a outra con tres arredor dunha mesa. Reivindica o rol da muller ao se focalizar expresamente nela, presentándoa de xeito hierático, con estruturas organizadas en planos con cores contrapostas. O grafismo e a liña cobra unha importancia notoria ao servir como elemento contextualizador ou de ambientación para o conxunto, achegando unha lixeira dose de dinamismo ás imaxes.
- Enxeñeiro Lázaro Goldstein.
- Imaxe procedente do libro *Buenos Aires. Escenarios de Luís Seoane* (Gutiérrez Viñuales & Seixas Seoane, 2007: 402).

Mural 13: *Las carretas* (1956; Montevideo 1920, Recoleta, Buenos Aires)





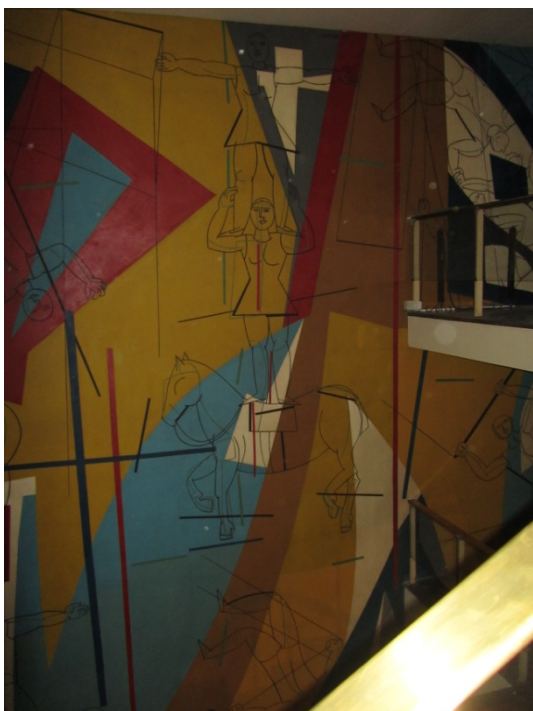


- Son dúas composicións: unha pintada con resinas sintéticas, a outra elaborada en cerámica.
- Sitúanse nunha ampla zona común interior de acceso a un edificio privado.
- Así, a obra de maior tamaño está concibida en resinas sintéticas, representado tres labregos e evocando a representación das carretas unicamente por medio do motivo da roda; o outro mural, un pequeno mosaico feito en cerámica, céntrase exclusivamente na imaxe da roda. Fíxase no motivo da roda, de variada simboloxía, para aludir ás súas utilidades campesiñas. Resalta a acadada síntese formal. Especialmente, a pintura mural anuncia a evolución da arte mural de Seoane cara un maior esquematismo, sincretismo formal e monumentalidade, que terá o seu punto máximo de consolidación con *El nacimiento del teatro argentino*.
- Colaboración de Carlos Torrallardona e Fernando Arranz.
- Enxeñeiro Lázaro Goldstein.
- Imaxes a cor proporcionadas pola Fundación Luís Seoane. As reproducións en branco e negro foron extraídas: do catálogo presentado en *Arte mural da ilustración* (Seoane, 1974: s/p), no caso da primeira; e a segunda do artigo «Luís Seoane» publicado en *La Gaceta* (Taboada, 1957: s/p).

Mural 14: *El nacimiento del teatro argentino* (1955-1957; Avenida Corrientes–San Nicolás, 1530, Buenos Aires)







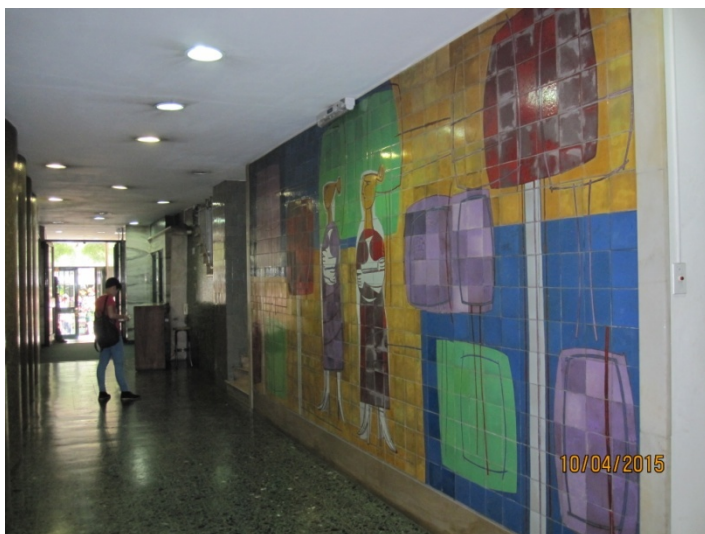


- Pintura mural de resinas sintéticas.
- Intégrase no grande muro que abrangue dous andares de altura no terceiro subsolo do Teatro Municipal General San Martín, un dos teatros máis importantes de América nese momento. É unha pintura monumental cunha dimensión de 33x 11 m., nunha parede que ocupa 363 metros cadrados.
- A diferenza da case totalidade dos seus murais, o seu tema non se refire a Galiza, ao ser contratada a súa execución co referente temático do nacemento do teatro nacional arxentino. Así, homenaxea a obra inaugural *Juan Moreira* (1884), ‘mimodrama’ do escritor porteño Eduardo Gutiérrez. O mural, que parte da versión ‘mimodramática’ –máis do que da peza teatral escrita no ano 1886 polo actor uruguaio José Podestá, que engade ao ‘mimodrama’ parlamentos da novela orixinal tamén de Gutiérrez–, reproduce de maneira fiel o momento da escenificación da peza no circo: un atento público observa no centro como un grupo de catro soldados a cabalo rodea ao protagonista, o famoso gaúcho Juan Moreira, ao que a súa muller axeonllada lle está a suplicar que non se vingue das falsas acusacións e do maltrato do alcalde, para así evitar males maiores. Deste xeito, a obra plasma o dinámico e colorido ambiente circense en que se desenvolvera o espectáculo teatral, principalmente por vía da representación das múltiples e diversas acrobacias dos saltimbanquis ou acróbatas ao longo de toda a monumental pintura. É chamativo, alén do ritmo que alcanza, o predominio da intensidade e do xogo coas cores.
- O proxecto para este mural é realizado no ano 1955. Ao ano seguinte procédese á súa aprobación por parte dos arquitectos que dá luz verde á súa construción, a cal se finaliza no ano 1957. É así que, a súa elaboración supuxo un proceso sumamente lento e custoso, de

moito esforzo e constancia para Seoane. Foi restaurado no ano 1999 pola Área de Conservación y Restauración de la Secretaría de Cultura Porteña.

- Colaboración de Carlos Tarrallardona. Asemade, no escrito epistolar dirixido a Fernández del Riego (11-02-1957) o propio autor indica en abstracto que traballa tamén con varios axudantes (Seoane, 1957: s/p).
- Arquitectos Macedonio Óscar Ruíz e Mario Roberto Álvarez, representantes do movemento moderno en Arxentina.
- Fotografías propias, agás a primeira imaxe que está reproducida da obra *Buenos Aires. Escenarios de Luís Seoane* (Gutiérrez Viñuales & Seixas Seoane 2007: 403).

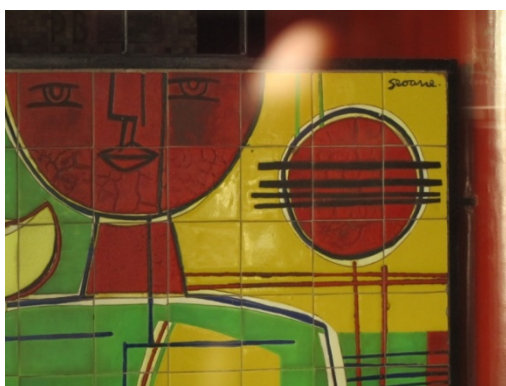
Mural 15: *El jardín* (1957; rúa Pellegrini, 743, Buenos Aires)



- Cerámica
- Ubicado no corredor da entrada dun edificio privado.
- Presenta un asunto sinxelo, ao se centrar simplemente na presenza de dúas mulleres nun envolvente contexto natural singularizado por un forte cromatismo. A idea comunicada é a relación do ser humano, neste caso da muller, co seu hábitat, a natureza. A cromática utilizada e o asunto da conversa vincúlano estilística e tematicamente cun óleo do artista elaborado no ano 1954 baixo o título *O parque* (Fig. 56).
- A data de realización aparece reflectida na marxe superior dereita da propia obra coa sinatura do muralista, “57”.
- Colaboración de Fernando Arranz.
- Enxeñeiro Lázaro Goldstein.
- Fotografías propias.



Mural 16: *Figura con pájaro* (1957; Arenales, 3605, Buenos Aires)



- Cerámica
- Inserido no recibidor do edificio particular, e perceptíbel desda rúa grazas aoportal e ao encerramento en cristaleira. As columnas do exterior do edificio situadas ante o portal son acordes co cromatismo do mosaico, estando elaboradas tamén con pequenas pezas cerámicas, ao igual que a parede na que se inclúe a composición.
- Consólidase como unha representación en primeira liña da figura humana en absoluta conexión coa natureza. Reivindica a humanidade e o seu instinto máis básico e natural. Garda certa similitude con *O vello do paxaro* (Fig. 3), o óleo sobre lenzo do ano 1950.
- A data de execución, 1957, está indicada nunha placa no exterior do portal de acceso, onde se sinala tamén o nome do enxeñeiro artífice da construción do edificio.
- Colaboración de Fernando Arranz.
- Arquitecto Enrique Goldstein e enxeñeiro Lázaro Goldstein.

- Fotografías propias.

Mural 17: *Rodas e ondas* [s. t.] (ca. 1957-1958; factoría de porcelana en Magdalena–Provincia de Buenos Aires)



- Relevos sobre táboa (aglomerado), feitos nese mesmo material, e técnica mixta con area.
- Mural realizado para a fábrica de cerámica Celtia S.A. instalada no ano 1957 por Isaac Díaz Pardo no municipio da Magdalena, situada ao carón do Río da Prata, a 100 km. ao sueste de Buenos Aires e a 40 km. de La Plata. Abrangue unha extensión de 5 x 2 m.
- Está composto por unhas dinámicas ondas e, na parte superior, por catro rodas, cun trazo en negro que serve á maneira dunha especie de liña divisoria entre o grupo das catro rodas e as tres ondas. Antes de máis, partimos da consideración de que esta composición admite unha interpretación bastante aberta dependente do valor que se lle dean aos dous elementos principais. Comezando polo valor das ondas, consideramos que poderían tanto aludir ás ondas do mar como á orografía do campo, sobre todo pola cor terra que teñen. O elemento rotativo acolle tamén distintos sentidos posíbeis. Significativamente, pódese interpretar, por un lado, nun sentido evocador do carro ou da carreta e así, símbolo do mundo campesiño. Desta maneira, as ondas atribuídas ao campo, contextualizan a totalidade da creación, sendo o espazo da orografía percorrido por esas rodas. No caso de se vincular ás ondas co mar, as rodas representarían o campo que se complementa co mundo mariñeiro representado polas ondas, ou sexa, á maneira de emblema das dúas caras de Galiza, a terra (e os labregos) e o mar (e os mariñeiros). Por outro lado, as rodas seméllanse aos trísceles máis primitivos do mundo castrexo, caracterizados por radios rectos –e non polas formas interiores circuladas, variante popularmente máis coñecida–, así poderían suxerir o raizame máis ancestral do pobo galego, sumándose o mar como elemento singularizador da xeografía, historia, lendas, cultura...

- A existencia deste mural é constatada, de maneira explicativa e fotográfica en branco e negro, polo estudoso Antonio Garrido Moreno, nunha *nota bene* no seu artigo «El arte público en el exilio argentino: la obra mural de Luís Seoane» (Garrido Moreno, 1999: 411). Liga a interpretación da roda ao tríscele e describe o aspecto cromático composto por catro tons planos: negro, *burdeos*, ocre e *beige*. Isto puidémolo constatar na fotografía a cor fornecida pola Fundación Luís Seoane, coa que comprobamos que o negro é utilizado para a liña negra que serve a modo de elemento delimitador, o *beige* alaranxado dálle cor ás ondas e o granate ás rodas (/trísceles), funcionando como un fondo agradábel a tonalidade cálida do que nós denominaríamos amarelo vainilla.
- Imaxe facilitada pola Fundación Luís Seoane.



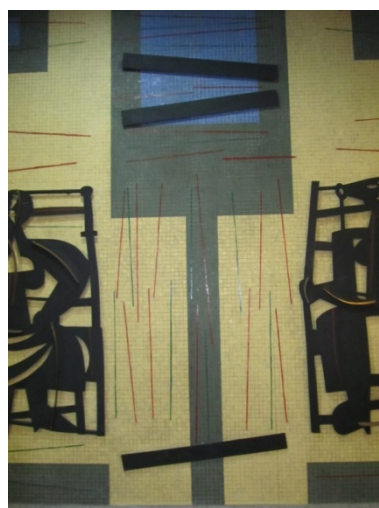
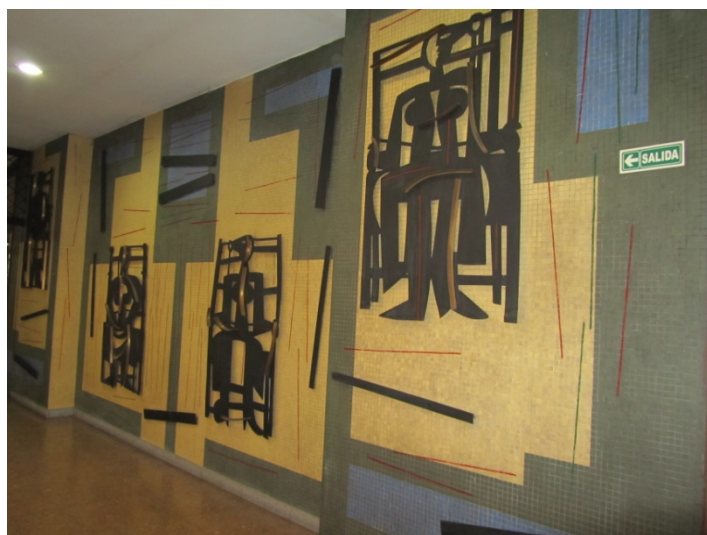
Mural 18: *Los cazadores* (1958; rúa Azcuénaga, 1074, Buenos Aires)



- Relevos en cemento e resinas sintéticas.
- Intégrase na parede dunha zona común de edificio privado. Segundo os datos fornecidos pola Fundación Luís Seoane conta con 13 x 2,80 m.
- Trata o tema da caza dun modo primitivo, rudimentario, sinxelo, onde o home está a desenvolver de xeito artesanal tarefas ligadas coa caza nun medio natural. As grandes aves de rapina, foron acertadamente escollidas polo seu carácter depredador, por estaren especializadas na cacería. Xógase coa disposición de formas fragmentadas que non se chegan a unir lembrando os deseños pétreos da era primitiva propios dos dolmens e megálitos. Así, remítenos aos tempos máis antigos da nosa civilización.
- Enxeñeiro Lázaro Goldstein.

- Imaxes a cor procedente do libro *Buenos Aires. Escenarios de Luís Seoane* (Gutiérrez Viñuales & Seixas Seoane, 2007: 405). A reprodución en branco e negro pertence ao inventario incluído na obra *Arte mural. La ilustración* (Seoane, 1974: s/p).

Mural 19: *Mater gallaeciae* (ca. 1958; rúa Libertad, 948, Buenos Aires)



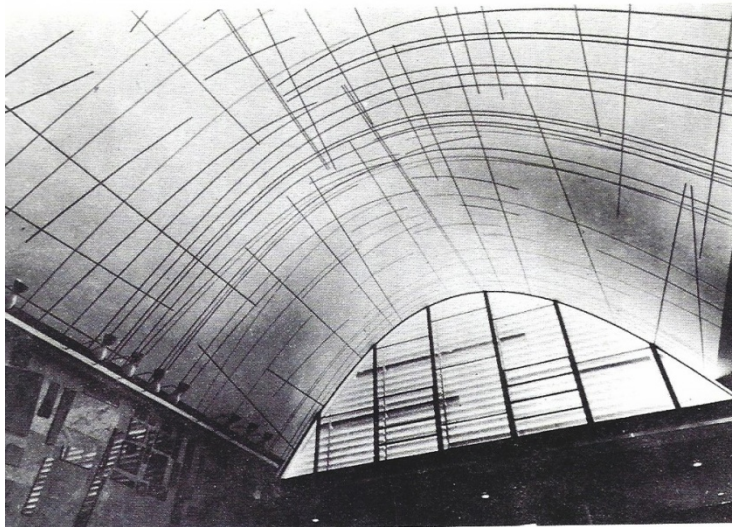




- Mural de técnicas mixtas, constituído por figuras en ferro e bronce sobre mosaico, e mais resinas sintéticas.
- Situado no corredor da zona de entrada á Galería Comercial de Las Victorias. A súa dimensión é de 3,5 x 9 m., conforme os datos achegados pola Fundación Luís Seoane. Como se percibe na última fotografía, destaca o feito de que noutras paredes do corredor onde se ubica se empreguen os mesmos materiais como elemento decorativo –a cerámica amarela a modo de panel ou fondo, trazos combinados en cerámica granate e azul etc. É así que o mural semella estenderse polo resto da construción na que se insire, en sinal dunha alta integración da obra no edificio.
- O seu tema correspóndese coa *mater gallaeciae* ou *nai galega*, representada diversificadamente por medio de catro figuras femininas dun xeito maxestoso, estático, como se se tratasen de estatuas entronizadas. Entendémolo no sentido dunha reivindicación no máis alto grao da muller galega, insinuando a súa calidade de heroína na sociedade galega. Desenvolve o mesmo tema noutra obra plástica co mesmo título *Mater galleciae* (1961, óleo sobre lenzo, 162x 97 cm.) (Fig. 53). Achegamos a acertada descrición que realiza desta obra Otero Vázquez, da que indica: “Diversas figuras femeninas aisladas, distribuídas en un simétrico equilibrio en la pared, se combinan ajustadas a rectángulos. Son figuras dispuestas bajo el ritmo de la serie infinita que siguen la verticalidad y el hieratismo de los mosaiquistas bizantinos. Estáticas figuras, que recuerdan la solemne campesina, su sentido rural, al radicalizar la elementalización de sus formas, en redondos planos, sugiriendo leves indicaciones lineales a través de los vanos del bronce” (1991: 84).
- Colaboración do ferreiro Meléndez.
- Arquitectos José Aslán e Héctor Ezcurra.

- Fotografías propias.

Mural 20: *Liñas no ceo* ou *Liñas e espazos* [s. t.] (1958; rúa Florida, 971/ rúa San Martín 948-954, Buenos Aires; desaparecido)



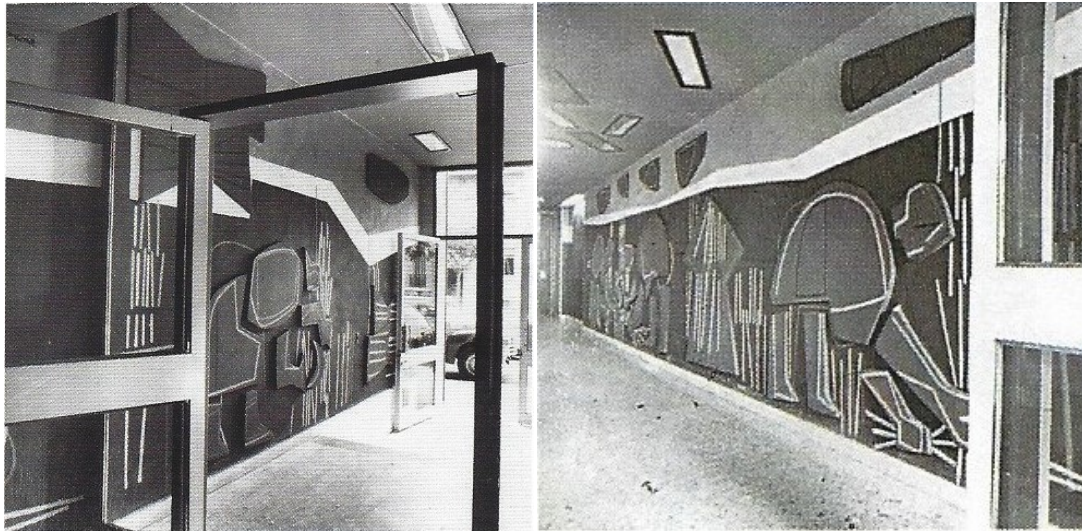
- Resinas sintéticas
- Ubicado no teito abovedado da Galería comercial Larreta, facendo ángulo coa parede na que se integra o mural coñecido como *Figuras troceadas* ou *Figuras rosas e negras*.
- É un dos primeiros murais en Arxentina posuidor do carácter dos *afiches* comerciais. Correspóndese cunha representación abstracta composto mediante a xustaposición de liñas dispostas por toda a bóveda.
- Arquitectos José Aslán e Héctor Ezcurra.
- Fotografía propiedade da Fundación Luís Seoane.
- Fotografía reproducida da publicación *Buenos Aires. Escenarios de Luís Seoane* (Gutiérrez Viñuales & Seixas Seoane, 2007: 406).

Mural 21: *Figuras troceadas* ou *Figuras rosas e negras* [s. t.] (1958; rúa Florida, 971/ rúa San Martín 948-954, Buenos Aires)



- Relevo en diferentes mármores sobre travertino.
- Ubicado nun muro interior dun espazo aberto da Galería comercial Larreta, xustamente ante unhas escaleiras e facendo ángulo coa creación da bóveda coñecida como *Liñas no ceo* ou *Liñas e espazos*. Abrangue 7 x 15 metros de muro, conforme os datos manexados pola Fundación Luís Seoane.
- Constitúese por diferentes figuras orixinalmente conformadas mediante a disposición de diversas formas segmentadas, decores fortes máis escuras –negro e marrón rosáceo– sobre un fondo de mármore de tonalidade suave. É considerado, xunto coa bóveda, un dos primeiros murais de carácter basicamente abstractizante realizado por este artista.
- Arquitectos José Aslán e Héctor Ezcurra.
- Fotografía propia.

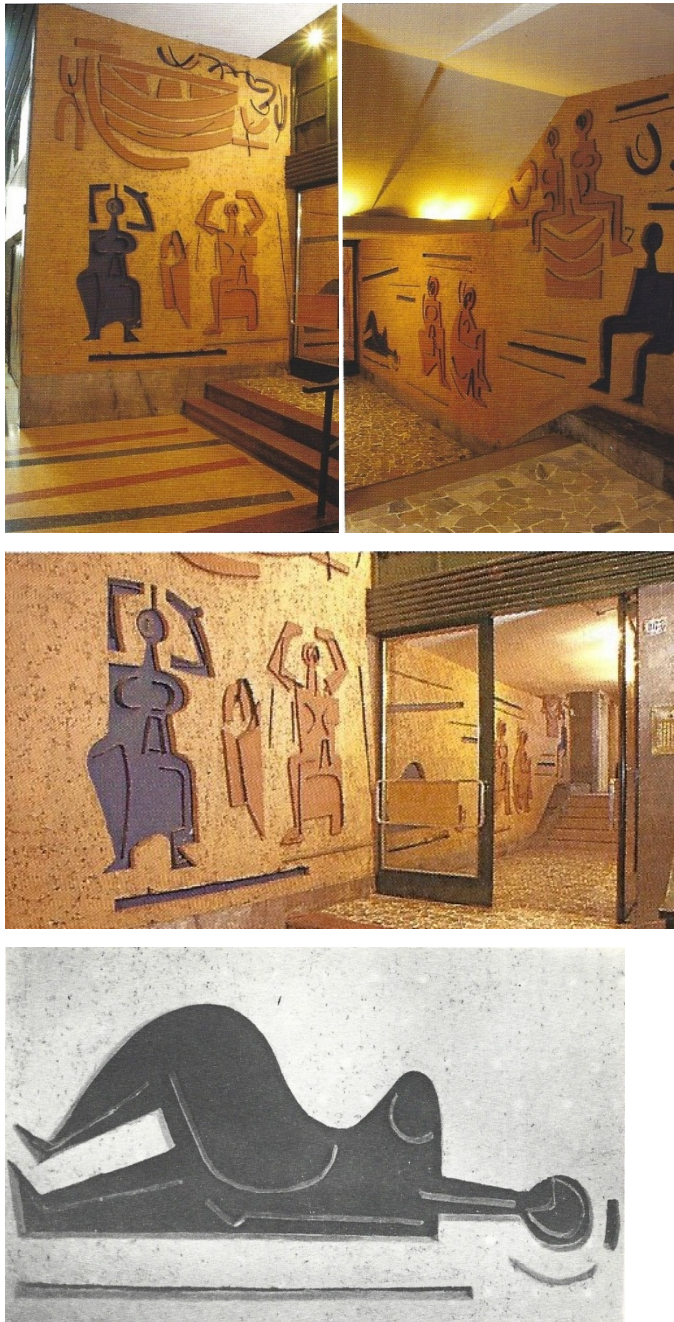
Mural 22: *La siega* (ca. 1958-1959, probablemente situado na Avenida Corrientes, 200, Buenos Aires; localización non identificada)



- Relevos de madeira aglomerada pintados, sobre fondo en resinas sintéticas.
- Localizado na parede da entrada a un edificio de vivendas sen identificar.
- Desenvolve o tema campesiño da sega, conxugando unha primeira escena dunha labrega illada a segar con unha segunda composición –que abarca desde a porta cortaventos do recibidor até as escaleiras– na que se plasman outras tres figuras campesiñas na realización da mesma tarefa. Consólidase como un recoñecemento ao esforzo humano na execución daqueles labores tradicionais de grande esforzo e mesmo dureza propios do agro.
- Fotografías propiedade da Fundación Luís Seoane.
- Fotografías proporcionadas pola Fundación Luís Seoane.



Mural 23: *Las pescadoras* (1959; rúa Esmeralda, 1075, Buenos Aires)



- Mural realizado con técnicas mixtas: cemento, metal e resinas sintéticas.
- Integrado nunha zona común de acceso a escaleiras do edificio privado onde se localiza.
- A través de varias escenas, evócase a temática mariñacentrada na figura dos pescadores, nun contexto de ribeira ou areal –como é suxerido a través das cores area ou amarelas escollidas– onde se diseña o motivo das barcas de madeira e se representan figuras humanas a desenvolver diversas accións en sintonía co medio mariñeiro plasmado.
- Enxeñeiro Lázaro Goldstein.

- As dúas primeiras imaxes son reproducidas da obra *Buenos Aires. Escenarios de Luís Seoane* (Gutiérrez Viñuales & Seixas Seoane, 2007: 408), a que segue foinos proporcionada pola Fundación Luís Seoane e, no que atinxe ao documento gráfico en branco e negro, foi extraído do catálogo *Arte mural. La ilustración* (Seoane, 1974: s/p).

Mural 24: *Jinetes* (1959; rúa French, 2278, Buenos Aires)



- Pintura mural elaborada con resinas sintéticas.
- Localízase na parede dun vestíbulo pertencente a un edificio particular. Probabelmente, a súa dimensión se corresponde coa sinalada no bosquexo: 2,40 x 3,20 m.
- Plasma a temática medieval representada no motivo da loita cabaleiresca. Ese asunto bélico refire o mundo das aventuras dos cabaleiros ou “xinetes” medievais relacionado cos combates e os torneos. A representación das rodas achéganlle ao conxunto unha marcada simboloxía que acolle diferentes interpretacións ligadas co medievo. Así mesmo, de nos fixarmos no cromatismo, observamos a resultante contraposición das cores ocre e azul agrisada que se ofrece entre as figuras do xinete, cabalo e roda dun lado, coas do outro lado; resultante, por outra parte, que a súa vez se liga directamente co sentido de confronto que se quere transmitir nesa escena de loita.
- Arquitecto Enrique Goldstein.
- Imaxe proveniente da publicación *Buenos Aires. Escenarios de Luís Seoane* (Gutiérrez Viñuales & Seixas Seoane, 2007: 409).



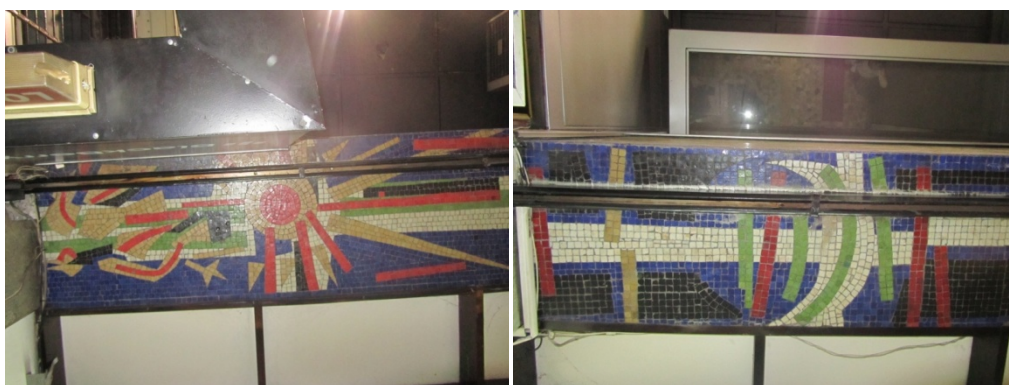
Mural 25: *Homenaje a Guamán Poma de Ayala* (1960; rúa Esmeralda, 561, Buenos Aires)



- Figuras en ferro e bronce sobre mosaico.

- Intégrase nun dos muros do interior do complexo comercial Galería del Centro, concretamente nunha zona de escaleiras, desenvolvendo así a función de unir dous andares. Segundo datos achegados pola Fundación Luís Seoane, posúe unhas dimensións de 6 x 6 m.
- Concíbese como a homenaxe ao primeiro debuxante da colonia, Guamán Poma de Ayala, inspirándose nos seus debuxos incaicos. Así desenvolve a temática indíxena popular, aludindo a un espazo natural e presentando figuras humanas caracterizadas polo instinto básico, primitivo, rudimentario das antigas civilizacións. A Colección Mar Dulce da Editorial Nova de Buenos Aires, baixo a dirección gráfica de Seoane e con tapa deste, editara no ano 1943 o libro *Guaman Poma*.
- Arquitectos Max Mazar Barnett e Rosa de Schon, enxeñeiro Enrique Schon.
- Fotografías propias.

Mural 26: *Figuras en reposo e Campesinas trabajando* (1960; rúa Esmeralda, 561, Buenos Aires)



- Mosaico.
- Son dúas composicións murais estilística e tematicamente vinculadas, situadas na pequena zona superior do muro das entradas á Galería del Centro, en cuxo interior se encontra *Homenaje a Guamán Poma de Ayala*. Para alén, desas dúas creacións principais o autor

situou en teitos colidantes ás obras diversos motivos relacionados e alusivos á paisaxe elaborados tamén en mosaico.

- Como sinalan os títulos, desenvólvese a temática do descanso e mais do traballo da clase campesiña. *Figuras en reposo* recrea o repouso de dúas figuras humanas, unha fronte a outra, sobre o solo dunha colorida natureza. *Campesinas trabajando* reflicte outras dúas figuras, coa mesma fisionomía que as anteriores, a traballar de xeonllos sobre o chan, posibelmente a realizar a esfolla dun cereal como o millo. Conxuntamente, expresan a unión do home coa natureza, ou dito doutro xeito, a humanidade entendida desde o respecto e a relación directa co hábitat da natura, tanto para o descanso, canto para o traballo labrego.
- Arquitectos Max Mazar Barnett e Rosa S. de Schon, enxeñeiro Enrique Schon.
- Fotografías propias.

Mural 27: *Figuras* [s. t.] (ca. 1961; cidade de LaPlata)



- Mosaicos de porcelana realizados na fábrica cerámica de La Magdalena, fundada por Isaac Díaz Pardo. Son murais en forma de tella en base a anacos de porcelana decorada, dunha dimensión de 2,08 x 70 m.
- Correspóndese coas portas da tenda de roupa SOLMOR ubicada nunha galería comercial de La Plata. En total, serían dúas portas, cada unha reproduce unha parella de personaxes, supondo un conxunto de catro figuras. A fotografía da que dispomos correspóndese unicamente cunha desas portas.
- Plasma unha parella de corpo enteiro con grandes e rechamantes vestimentas, concibidas como elemento decorativo integrado nese establecemento comercial. As representacións humanas son trazadas co hieratismo característico da obra mural seoaniana, expresando así unha elevada solemnidade que se fusiona co aire vivo que consegue transmitir o diversificado cromatismo da composición. Con estas características, a creación mantén unha sintonía plena coas ideas que posibelmente se quixeran ambientar nese establecemento: unha seriedade solemne fusionada coa transmisión dos conceptos de alegría, intensidade ou viveza, que converten o recinto nun lugar exclusivo, agradábel e envolvente para coa clientela.
- Imaxe fornecida pola Familia de Isaac Díaz Pardo.



Mural 28: *Figuras estáticas* (1961; rúa Cerrito, 264-276, Buenos Aires)



- Figuras humanas en ferro e bronce sobre parede de mármore e/ou de cemento.
- Estas representacións, a modo de paneis independentes, encóntranse dentro da Galería de la República, concretamente en dúas zonas próximas: unhas composicións están nunha parede

do interior, nunha zona desde a cal, a través de cristaleiras, se visualizan as outras situadas no muro dun patio aberto interior.

- A temática en que se centra correspóndese co estatismo humano, especialmente feminino. A súa aparencia recorda á das estatuas representadas no ferro ou bronce, solemnes e hieráticas, resultando, en definitiva, sumamente suxestivas.
- Arquitecto Jorge Hojman.
- Fotografías propias.

Mural 29: *Músicos* (1962; Avenida Santa Fe, 2450, Buenos Aires)

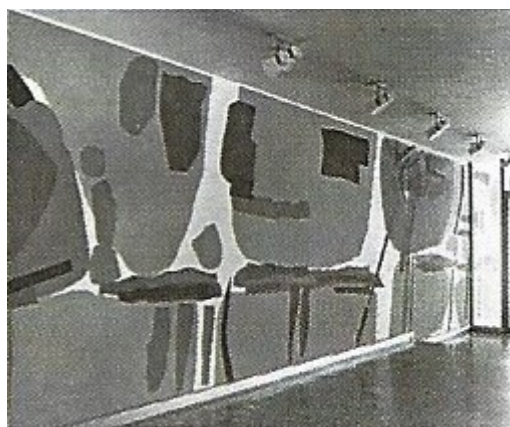
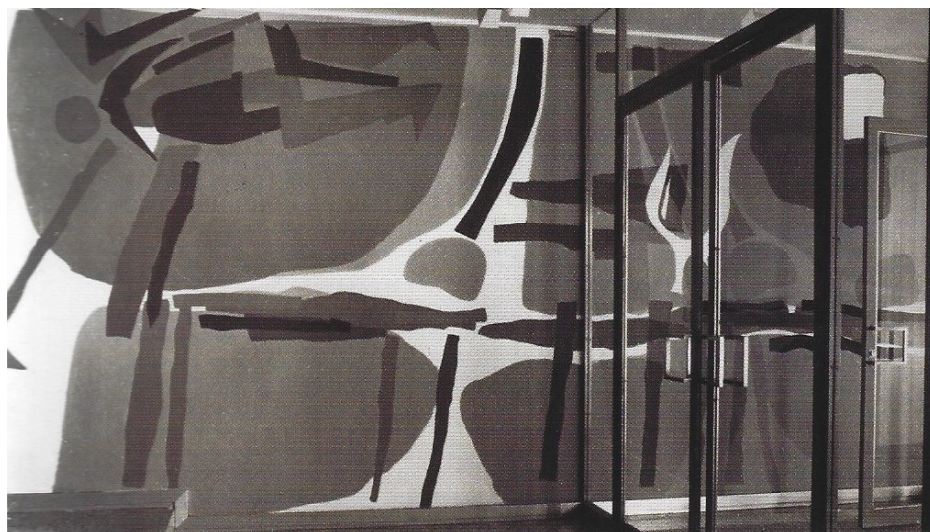


- Pintura mural executada con resinas sintéticas.
- Encóntrase nunha parede situada na parte superior dunhas escaleiras que unen dous andares, dentro do complexo comercial Galería Americana.

- Desenvolve a temática plenamente popular dos músicos e da danza tradicional, conferíndolle un teor perceptibelmente galaico. O conxunto pretende trasladar a ledicia do pobo festexador, somerxido nun ambiente espacialmente envolvente trazado mediante formas irregulares, á maneira de manchas de cores diversas que aluden á natureza terrestre ou mesmo mariña –nubes, ondas...
- O ano da súa montaxe, 1962, está explicitado polo autor xunto coa súa sinatura na marxe superior dereita da obra.
- Fotografías propias.



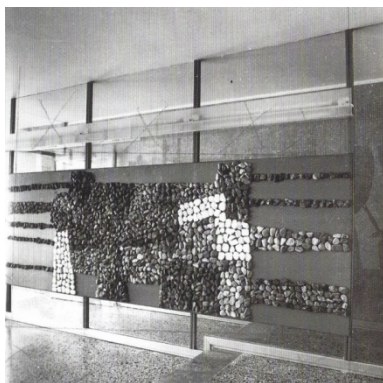
Mural 30: *Ícaro* (1962; Montevideo 1985, Buenos Aires; mural tapado)



- Pintura mural de resinas sintéticas
- Ubicado nunha parede da entrada dun edificio privado onde moraba Seoane no décimo terceiro andar.
- Recrea o mito de Ícaro, conseguindo a recreación mitolóxica por vía da sensación de precipitación desde o ceo do personaxe masculino, integrado sobre un fondo de coloridas e redondeadas formas.
- Este mural foi tapado e substituído por un “vulgar e enorme espello”, segundo datos referidos no artigo «Roteiro polos murais de Luís Seoane en Buenos Aires» (Rodríguez Leirado & Rodríguez Leirado, 2006: 137).
- Colaboración de Carlos Torrallardona.
- Arquitecto Enrique Goldstein e enxeñeiro Lázaro Goldstein.
- Fotografías conservadas pola Fundación Luís Seoane.

- A primeira imaxe está extraída do libro *Buenos Aires. Escenarios de Luís Seoane* (Gutiérrez Viñuales & Seixas Seoane, 2007: 412), mentres que a segunda foinos facilitada pola Fundación Luís Seoane.

Mural 31: *Canto rodado* [s. t.] (1962; Montevideo, 1985, Buenos Aires, mural tapado)



- Composición montada en canto rodado.
- Sitúase na zona exterior de acceso á entrada do edificio privado no que vivía Seoane e no cal se localiza tamén a obra *Ícaro*.
- A simple vista, parece unha forma abstracta –mais tamén cunha aparente tendencia figurativizante– conseguida mediante a composición estrutural de pequenas pedras ou cantos. Estas posúen unha diversidade tonal que lle acrecenta vida e contraste ao conxunto: brancos puros e brancos agrisados, variedade de grises, marróns alaranxados, *beige* e verdáceos. A posibilidade contrastiva que ofrecen este grupo de cantos é enorme, posto que a maioría deles non ten unha cor normalmente pura, senón que adquiren unha potencial variación no interior do monocromatismo imperante. En consecuencia, esa imaxe abstracta resalta no sobrio fondo cor terra sobre o que se establecece.
- Colaboración de Carlos Torrallardona.
- Arquitecto Enrique Goldstein e enxeñeiro Lázaro Goldstein.
- Fotografías conservadas na Fundación Luís Seoane.

- Imaxes facilitadas pola Fundación Luís Seoane.



Mural 32: *Dúas figuras femininas* [s. t.] (ca. 1962, posibelmente no Barrio de Belgrano, Buenos Aires; localización non identificada)



- Grande friso de ferro e bronce.
- Localízase nunha parede independente do interior dunha vivenda, especificamente, nunha sala de estar de concepto aberto. Aínda que non coñecemos con certeza as súas dimensións, no proxecto o noso artista tiña previsto que abranguese un espazo cadrado de 2,60 x 260 m., probabelmente coincidente coa totalidade da medida desa parede que cubriría totalmente.
- Trata un asunto feminino, representando dúas mulleres sentadas, máis unha vez perfiladas de maneira estática e portadoras dun alegórico significado.
- Fotografía fornecida pola Fundación Luís Seoane.

Mural 33: *Figuras y paisaje* (1964; rúa General O'Higgins, 1695, Buenos Aires)



- Mural cerámico
- Abrangue catro muros na parte exterior da entrada do edificio particular, prolongándose cara o seu interior no recibidor.
- Cun estilo abstracto, mais tamén pseudofigurativo, caracterizado polo uso de formas irregulares redondeadas ou envolventes, o elemento paisaxístico domina o *totum* creativo, no que o artista consegue incluír, de forma case diluída, insinuante ou até disimulada, unhas siluetas humanas. As imaxes humanas funcionan ao xeito dun motivo máis da dinámica da paisaxe, dado que a figuración, por esvaecida, resulta case difícil de identificar.

- Colaboración de Fernando Arranz.
- Arquitecto Ferraris.
- Imaxes provenientes do catálogo da publicación *Buenos Aires. Escenarios de Luís Seoane* (Gutiérrez Viñuales & Seixas Seoane, 2007: 413).

Mural 34: *Paisaje* (1964; rúa General O'Higgins, 1467, Buenos Aires; actualmente tapado)



- Mural en resinas sintéticas.
- Localizábase nunha zona común do edificio residencial.
- A temática escollida correspóndese coa dunha paisaxe presentada dun xeito abstracto e envolvente e relativa a unha natureza viva, en mudanza continua.
- Arquitecto Ferraris.
- Fotografía propiedade da Fundación Luís Seoane.
- Imaxe facilitada pola Fundación Luís Seoane.

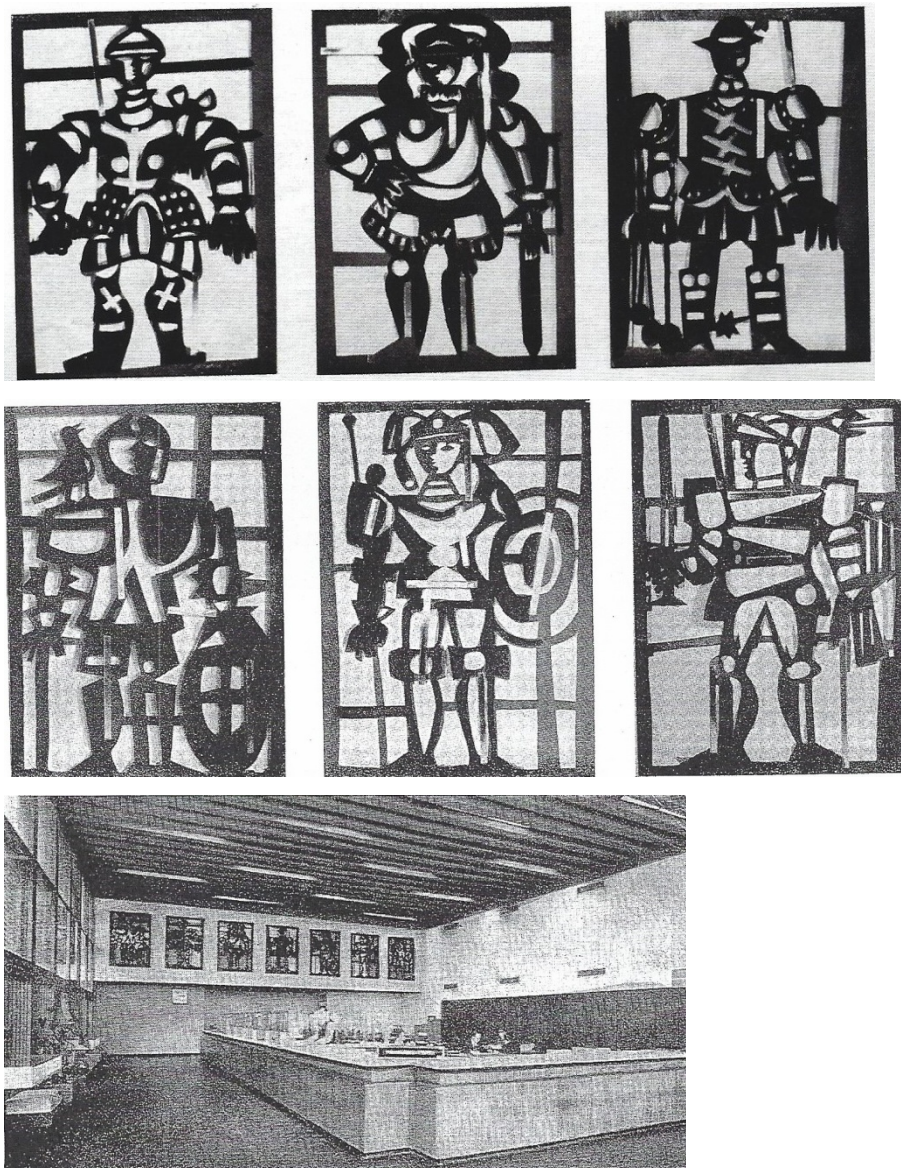


Mural 35: *El sol* (1966; localización actual descoñecida; consérvase parcialmente nunha propiedade privada)



- Cerámica.
- Unicamente sabemos, polo catálogo do estudo *Buenos Aires. Escenarios de Luís Seoane*, que estaría situado nun muro que dá cara o exterior na residencia particular da familia Goldstein.
- O motivo solar desenvólvese a través do xogo de formas cromáticas coa imaxe formal do sol como elemento nuclear, encaixándoo dese modo no contexto da natureza. Dese xeito, comunica implicitamente o seu valor esencialmente vital para coa natura. Chama a atención o cromatismo escollido tan pouco habitual, concretamente o uso de certas tonalidades máis escuras que con certeza aludirían ao momento do solpor, onde o sol adquire ese ton maxenta ou próximo ao malva co que se perfila no muro.
- Realizado en colaboración con Fernando Arranz.
- Imaxe procedente da obra *Buenos Aires. Escenarios de Luís Seoane* (Gutiérrez Viñuales & Seixas Seoane, 2007: 414).

Mural 36: *Los conquistadores* (ca. 1966-1967; avenida Caseros e Luca, Buenos Aires; desaparecido)



- Frisos feitos con ferro recortado e con perfís de bronce aplicados.
- Situábase nunha parede superior de oficinas administrativas na sucursal número 13 do Banco Español del Río de La Plata, na esquina de Caseros e Luca.
- Tratábase de sete figuras de 2 m. de alto por 1,35 de ancho, separadas unhas de outras por 50 cm. Remítenos ao pasado histórico das conquistas co motivo dos conquistadores. Esta temática funciona como pretexto decorativo, segundo ten afirmado Seoane nunha carta destinada a Isaac Díaz Pardo datada do 17 de xullo de 1964. Esta testemuña epistolar adscribe a realización desta composición a eses anos, e non a datas posteriores, como a de 1972, recollida nalgunha obra. No artigo «Obras plásticas de Luís Seoane en edificios

bancarios», publicado no nº 478 de *Nuestra arquitectura* (1972), indicase o enriquecemento estético deste traballo para o conxunto do edificio: “al fondo del salón principal, el muro se valoriza con siete figuras en chapa de hierro que representan a conquistadores hispanos, realizados sobre originales de L. Seoane” (Díaz Dorado, 1972: 37).

- En colaboración co ferreiro Meléndez.
- Enxeñeiro Diego Díaz Dorado.
- Construtora Curutchet, Olivera y Giráldez.
- Fotografías reproducidas do artigo «Obras plásticas de Luís Seoane en edificios bancarios» (Díaz Dorado, 1972: 37-38).

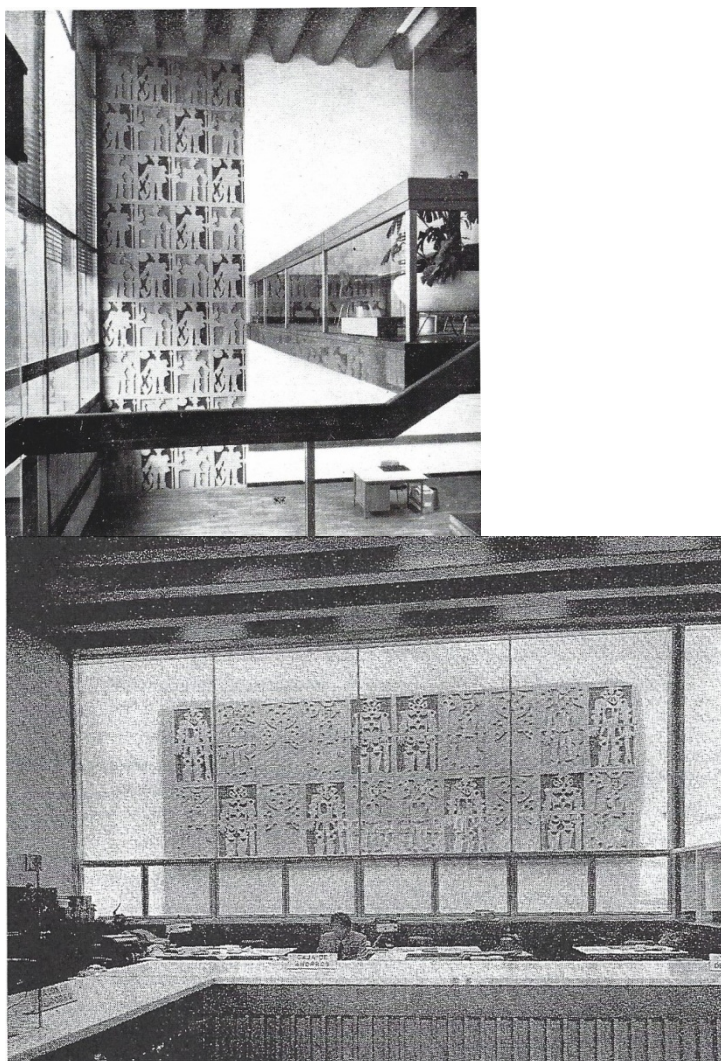
Mural 37: *Paisaxe* [s. t.] (1967; localización actual descoñecida, Buenos Aires)



- Cerámica.
- Malia a penas posuírmos datos sobre esta obra, probabelmente se situase nunha zona común dun edificio privado bonarense.
- Encaixa, como outros murais de temática paisaxística, na tentativa do noso artista por rememorar a natureza de Galiza co máximo dinamismo e a maior intensidade posíbel a través de fortes e alegres cores, de formas envolventes que parecen “moverse” polo muro, como grosas manchas de pintura que mostran a alta liberdade expresivo-creativa do autor. Vemos pois representada a paisaxe galega nun dominante azul e verde, combinado con granate e cun cálido amarelo presente en dúas grandes formas irregulares e redondeadas situadas na parte central. Non falta tampouco, no canto superior esquerdo do muro, un pequeno sol que, case como escondido axuda a recrear ese *locus amoenus*.
- As informacións sobre a existencia desta obra, así como os datos técnicos da data de execución e do material empregado, foron facilitados pola Fundación Luís Seoane.
- Fotografía facilitada pola Fundación Luís Seoane.



Mural 38: *Figuras medievales* (ca. 1968-1971; Avenida Cabildo, entre as rúas Juramento e Echevarría, Buenos Aires; desaparecidos)

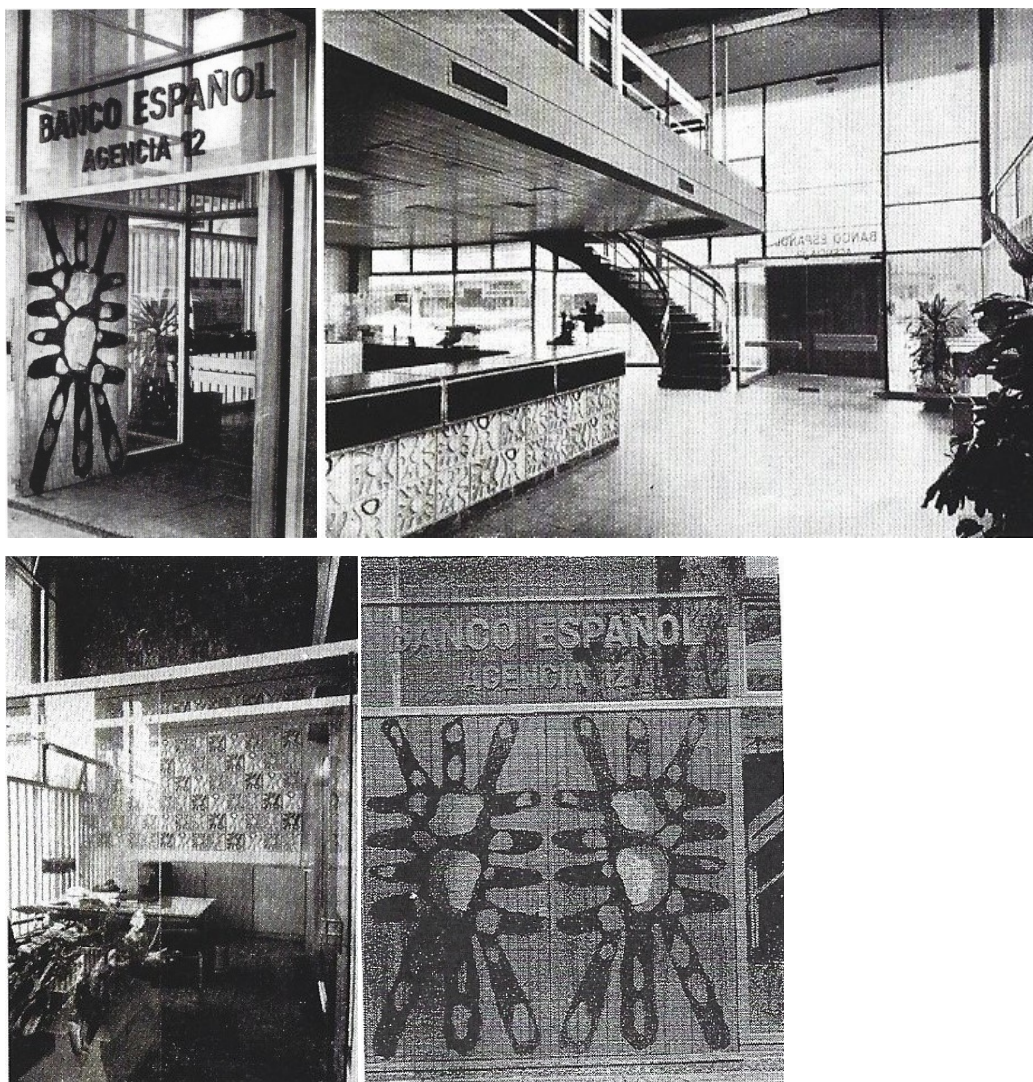


- Coloreados baixorrelevos en cemento, elaborados a través da utilización de moldes de madeira. Máis especificamente, Seoane atribuíu á súa execución o uso do estarcido, procedemento moi antigo de albanelaría, empregando trepas de madeira e aplicando á cor o sobrete.
- Son dous murais que se encontraban na axencia número 4 do Banco Español del Río de La Plata, probablemente correspondente coa sede central desa entidade bancaria.
- Un dos murais adornaba a parede medianeira frontal ante a que se situaba un dos mostradores de atención ao público. Posúe unha forma rectangular na que se combinan en dúas filas imaxes de loitadores, con figuras femininas e outras de tipo arbóreo. A outra composición muralística proxectábase nun extremo da parede que vinculaba os dous niveis da axencia bancaria. Esta presenta a modo de tema decorativo o motivo dos cabaleiros ou guerreiros

medievais de xeito diversificado seguindo o modelo retratístico: os loitadores acadan unha postura ríxida de pose, acompañados por unha indumentaria e elementos característicos —o escudo, a espada, a lanza, o sombreiro con pluma, as aves... Segundo explica o autor nunha nota adxunta sobre os murais elaborados por el para as sucursais bancarias, na carta dirixida a Diego Díaz Dorado (11-10-1971), foi repetindo o motivo dos cabaleiros até crear coa parede unha falsa sensación de tapiz heráldico, en total sintonía coa tradición española (Seoane, 1971: s/p).

- Enxeñeiro Diego Díaz Dorado.
- Construtora Gilardón, Córdoba y Riva.
- Fotografías recollidas na publicación «Obras plásticas de Luís Seoane en edificios bancarios» (Díaz Dorado, 1972: 33).

Mural 39: *Soles* (ca.1968-1971; Avenida de Córdoba e Aráoz, Buenos Aires; desaparecido)

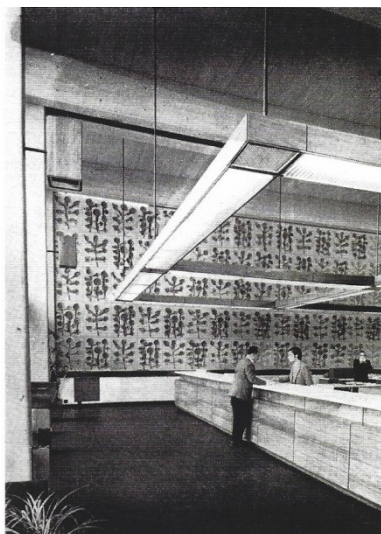


- Coloreados baixorrelevos en cemento, elaborados a través da utilización de moldes de madeira na cuberta dunha parede da xerencia e na parte baixa dos mostradores. Nas portas de acceso, feitas en madeira, proxéctanse producións con revestimento de chapa metálica e mármore.
- Conxunto de murais –desenvolvidos na porta da entrada, nos mostradores e nunha parede– co motivo solar integrados en distintos muros e na porta principal da axencia número 12 do Banco Español del Río de La Plata.
- A modo de decoración desenvolve diversificadamente o motivo do sol cunha aparencia esquemática, á vez que, tende ao xeometrismo circular, co predominio de formas irregulares mesmo nos grosos raios redondeados. Estes soles, alegoría da vida, reviven ornamentalmente a sobriedade no edificio bancario en que se integran, tanto no seu interior como de cara ao exterior.

- Enxeñeiro Diego Díaz Dorado.
- Construtora Gilardón, Córdoba y Riva.
- Fotografías reproducidas na publicación «Obras plásticas de Luís Seoane en edificios bancarios» (Díaz Dorado, 1972: 36).



Mural 40: *Vegetación* (ca. 1968-1971; Avenida Ribadavia e Virgilio, Buenos Aires; desaparecido)



- Coloreados baixorrelevos en cemento, elaborados a través da utilización de moldes de madeira.
- Localizábase na medianeira oeste do salón principal da axencia número 21 do Banco Español del Río de La Plata.
- A modo de elemento decorativo presenta o motivo da vexetación por vía da multiplicación e combinación de pequenas plantas que, ordenadamente, se van sucedendo unha a carón de outra e, unha enriba doutra, como pequenos retallos plásticos que conforman o grande panel mural. Persegue a función contrastiva aludindo á flora, especialmente á súa vivacidade, nun espazo interior de seriedade ou rixidez, propio do mundo da banca.
- Enxeñeiro Diego Díaz Dorado.
- Construtora Sebastián Maronese e hijos S.A.
- Fotografías recollidas no artigo «Obras plásticas de Luís Seoane en edificios bancarios» (Díaz Dorado, 1972: 39).

Mural 41: *Mariscadoras* (1971; Avenida de Los Incas e Superí, 3390, Buenos Aires)



- Pintura mural en resinas sintéticas.
- Está ubicada na parede dunha zona común de certa amplitude na entrada do edificio privado.
- Representa o tema mariñeiro do marisqueo perfilado á maneira dun considerado recoñecemento do labor artesanal das mariscadoras galegas. Asunto ligado directamente con algún texto escrito polo autor, do tipo do tamén denominado «As mariscadoras» (30-VI-1959) pronunciado para o programa de radio *Galicia emigrante*, ou coa creación pictórica *As mariscadoras* (1969, óleo sobre lenzo) (Fig. 64), cos tapices *Marisquerias 1* (T. 7) e *Marisqueiras 2* (T. 8). As súas protagonistas están rodeadas dunha ambientación areosa propia da ribeira. Este ambiente alcánzase por medio da tonalidade avermellada e as pequenas manchas illadas azuladas. As mariscadoras están totalmente integradas no contexto ao se trazaren cos tons propios deste: unha tonalidade area para o conxunto corporal no que se remarcan pequenas zonas da fisionomía en azul –o perfil da face dentro da forma circular que a representa, os seos, a cintura, os xeonllos, as mans, os ombros ou o pescozo.
- Enxeñeiro Lázaro Goldstein.
- Imaxe proveniente do catálogo incluído en *Buenos Aires. Escenarios de Luís Seoane* (Gutiérrez Viñuales & Seixas Seoane, 2007: 417).

Mural 42: *Caballeros medievales* (ca. 1972; orixinalmente en J. E. Uriburu, 1239, Buenos Aires; na actualidade baixo propiedade privada)



- Friso en ferro con detalles en bronce.
- Orixinalmente este mural pertencía á residencia privada Lifchitz, ubicándose no interior da vivenda.
- Está constituído por dúas composición que, á maneira, de mostras individuais ornamentais, recrean a temática medieval co motivo do cabaleiro, perfectamente singularizado na vestimenta e os accesorios guerreiros, así como nas simbólicas aves que os acompañan.
- Traballo en ferro coa colaboración do ferreiro Meléndez.
- Imaxe procedente de *Buenos Aires. Escenarios de Luís Seoane* (Gutiérrez Viñuales & Seixas Seoane, 2007: 420).

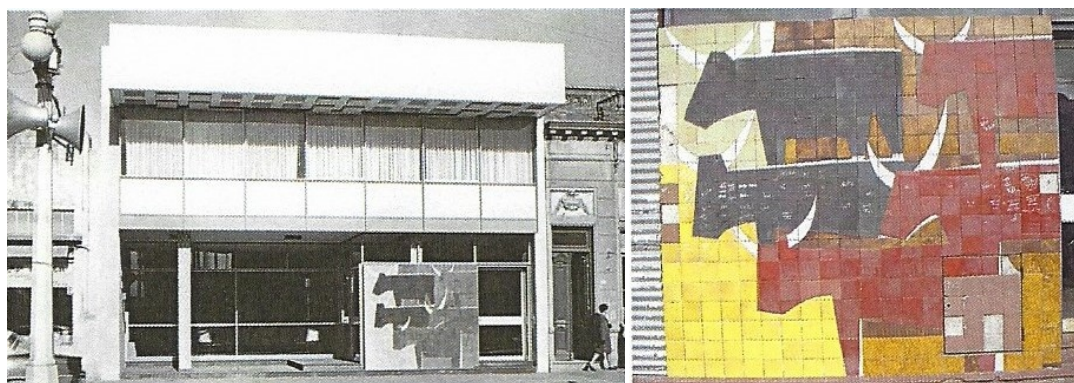
Mural 43: *Figuras femeninas* (1972; Avenida Corrientes, 2166, Buenos Aires)



- Cemento policromado.
- Situado na parede exterior lateral do acceso en baixada ao aparcadoiro subterráneo na Galería CorrientesEnter, tamén coñecida como Galería Malena, segundo refire Seoane.
- Este mural traslada ao muro un conxunto de imaxes iteradas de distintas damas antigas, trazadas cunha chamativa pomposidade no vestir. Segue pois, a mesma dinámica de tapiz heráldico empregada nun dos murais da axencia número 4 do Banco Español del Río de la Plata, o designado *Figuras medievales* (M. 38). En realidade, trátase de catro figuras femininas, cuxa imaxe combinada se reitera ao longo do muro coa correspondente cor en amarelo, verde, branco ou azul. O resultado é unha magnífica composición que chama a atención, polo seu cromatismo e esteticismo, dos viandantes que camiñan por ese treito da Avenida Corrientes.
- Nun extremo do mural está discretamente sinalada a data de execución da peza muralística xunto coa correspondente marca de autoría: “Seoane 72”.
- Arquitecto Dyzenchauz.
- Fotografías propias.



Mural 44: *Gando vacún* [s. t.] (s. d.; Libertad, 86, Benito Juárez, Provincia de Buenos Aires)



- Cerámica.
- Posuíndo unha medida de 2,93 x 2,63 m., sitúase nun pequeno muro da fachada dun edificio.
- O mundo do campo é evocado neste caso a través da imaxe dun pequeno grupo de gando vacún; en concreto, dúas figuras en cor gris e as tres restantes nun vermello intenso que contrasta coas anteriores. O fondo xoga coa combinación de tons alusivos á terra –castaño, ocre, amarelo e *beige*. Este motivo campesiño sérvelle ao autor como un elemento suxestivo/rememorativo da ambientación popular-campestre, propio da natureza e da paisaxe labrega, que o muralista proxecta desde esa fachada nese contexto urbano.
- A Fundación Luís Seoane foi quen documentou da existencia deste mural, achegándonos os datos técnicos que referimos.
- Imaxes facilitadas pola Fundación Luís Seoane.

## 2. MURAI EN GALIZA

Mural 45: *Figuras sentadas* (1968; O Castro de Samoedo, Sada-A Coruña)



- Pizarra e gres, cunha dimensión aproximada de 4,65 x 6,02 m.
- Localízase no exterior dun dos edificios do complexo industrial da Fábrica de Cerámicas *O Castro*. Concretamente, no muro lateral á entrada do pequeno edificio da sala de exposicións, actual punto de venda.
- A temática da muller galega plásmase da man de tres suxestivas campesiñas, inmóbiles e solemnes, presentadas a modo de emblema popular de Galiza, un dos asuntos de maior transcendencia na totalidade do panorama creativo seoaniano. Encóntrase unha notoria semellanza deste mural, por exemplo, coa obra plástica *Nada as perturba* (1963, óleo sobre lenzo, 114 x 145 cm.) (Fig. 62), precisamente conservada no Museo Carlos Maside de *Cerámicas O Castro* ou co deseño do cartel para anunciar unha exposición súa en Münster-Alemaña no ano 1967. O perfil das tres mulleres concíbese mediante a alternancia/xogo das formas negras e brancas, únicas cores da composición. Esas figuras son soamente silueta, posto que non posúen trazos faciais nin outros elementos singularizadores do corpo ou das vestimentas, aludindo ao silencio absoluto e solemne que convida ao pensamento reflexivo.
- Fotografía propia.

Os murais da Fábrica de Cerámicas Sargadelos:

Mural 46: *Homenaxe a Don Antonio R. Ibáñez* (1970; Cervo-Lugo)



- Cerámica e lousa.
- Encóntrase este mural, de aproximadamente 2,90 x 3,50 m., no acceso ao patio do edificio circular do complexo industrial da Fábrica de Cerámicas Sargadelos.
- Caracterízase polo uso da cerámica de cor branca e amarela distribuída no fondo da composición. O gris propio da lousa utilizada correspóndese, pola súa parte, coa representación das figuras: a do cabalo, o conxunto de persoas cos brazos alzados –símbolo do levantamento das clases populares reprimidas– e o home deitado debaixo da imaxe equina. No relativo á descrición temática, adxuntamos a feita polo propio Seoane na carta que dirixe a Diego Díaz Dorado (22-04-1970), na que especifica que se trata do “tema de la muerte violenta de Ibáñez, el fundador de los altos hornos y la fábrica de loza a fines del siglo XVIII,

arrastrado por un caballo vencidas las tropas de Napoleón en el XIX [...]” (Seoane, 1970: s/p).

- Consideramos que a imaxe do cabalo supón, en certa medida, o posíbel aproveitamento do coñecido motivo *picassiano* do *Guernica*, ao simbolizar unha vítima de guerra, xa que evoca o asasinato do impulsor do complexo industrial de Sargadelos –no ano 1806–, o fidalgo Antonio Raimundo Ibáñez, linchado nos anos da Guerra da Independencia –concretamente, en Ribadeo o 2 de febreiro do ano 1809– a mans dos seus inimigos políticos e económicos. Por conseguinte, representaríase o sufrimento humano seguindo unha liña matizadamentepicassiana, tanto no plano estético, canto a nivel do tratamento temático.
- Este mural resulta unha excepción no relativo á sinalización do título no propio mural. En concreto, está indicado na parte superior esquerda: “Homaxe a Don Antonio R. Ibáñez”; cousa que non acontece nos murais deste tipo nos que se exalta unha personalidade, como *Homenaje a Guamán Poma de Ayala*, ou un feito histórico na maneira en que se leva a cabo a través de *El nacimiento del teatro argentino*. Probabelmente, isto pode deberse a que o noso muralista tiña especial interese en que, neste caso concreto, ficase claro –para todo visitante/cliente/traballador que se achegase ás instalacións...– que se trata dunha homenaxe ao fundador de Sargadelos na que actualmente é a sede principal desta marca senlleira, continuadora do labor iniciado polo ilustrado marqués. Precisamente, Seoane se decanta, na súa liña de denunciar a represión política-social, por unha escena alusiva ao asasinato dese ilustre afrancesado. Deixando constancia duns feitos históricos vividos por ese persoeiro do que destaca a súa importancia para Galiza ao xeito de recoñecemento.
- Na carta antes referida, o autor indica que nesa altura xa tiña feitos dous murais para Sargadelos, entre eles este para a entrada das instalacións (Seoane, 1970: s/p).
- Fotografía propia.



Mural 47: *Estampa popular galega: Dúas parellas bailando, Dúas parellas, Ondas dentadas e gaivotas e Mulleres traballando o campo* [s. t.] (1970; Cervo-Lugo)





- Lousa e porcelana.
- Conxunto de murais que se integran no comedor da Fábrica de Cerámicas Sargadelos, no chamado “Salón dos irmandiños”. Son catro murais, todos dun cromatismo simple en branco e negro, con motivos festeiros e populares: *Dúas parellas bailando* que consta de 1,83 x 4,64 m. aproximadamente; *Dúas parellas*, *Ondas dentadas e gaivotas* e *Mulleres traballando o campo* –este último orixinalmente sen título–, os tres dunha dimensión de arredor de 3,50 x 3 m. No caso de *Ondas dentadas e gaivotas* intercálase na súa parte central unha porta de dúas follas en madeira. Como sinalamos no título global estas catro escenas son concibidas como un único mural na maneira en que o demostra a referencia que fai deste colectivo o noso artista na carta escrita a Diego Díaz Dorado (22-04-1970) (Seoane, 1970: s/p).
- O recinto no que se ubican as catro composicións está rodeado dunhas amplas fiestras en cristaleira, de aí que estean fortemente iluminadas. Así, a luz solar axuda a destacar a cor branca presente nas composicións en relación co negro. A temática campesiña recreada mediante ese conxunto fusiona, como se pode observar noutros murais do autor, o traballo labrego co elemento festivo do alegre baile tradicional ou da distendida conversa, á par dos motivos representativos da paisaxe. Neste caso, fíxase a natureza mariñeira a través das ondas e das gaivotas, que remiten un acentuado dinamismo, similar ao evocado pola muiñeira reproducida. A combinación de todos estes elementos lembra á recorrida por Seoane no mural *Músicos y labradores* (M. 11), malia as diferenzas que poidamos encontrar entre unha obra e outra –a distribución, o cromatismo etc.
- Na carta antes mencionada, Seoane fai referencia a esta obra como o mural de “escenas campesinas”, que nesa altura xa estaba armado ao igual que a *Homenaxe a Don Antonio R. Ibáñez* (Seoane, 1970: s/p).
- Fotografías propias.

Mural 48: *Polbos* (1972; Cervo-Lugo)



- Mosaico.
- Constitúe o fondo da Pía do Xunco da Fábrica de Cerámicas Sargadelos.
- O tema escollido para o fondo desta piscina correspóndese co motivo dos polbos. Os dous cefalópodos en azul, sobre branco, plásmanse cuns longos tentáculos, de xeito envolvente e vivaz, ocupando así todo o espazo. O motivo lígase perfectamente ao medio acuático no que se integra, isto é, unha piscina no medio do campo na que resalta a forma e o azul intenso dos octópodos.
- En xeral, o significado do polbo pode entenderse como unha especie de animal totémico que o noso pintor ten evocado plasticamente na serie xilográfica das carpetas tituladas *O pulpo* (1967) (Fig. 68) ou *Los pulpos* (1968), en varias témperas do políptico *Testas, paisaxes e polbos* (1974) (Fig. 69). No caso da composición desta piscina vincúlase directamente ao carácter mariñeiro característico de Galiza. De aí que, ao mesmo tempo, se represente como un elemento ornamental, na maneira en que se facía desde antigo na Europa do norte, o mundo céltico e de Grecia –o que podería explicar unha orixe hiperbórea conforme apuntan os estudos de símbolos. Simultaneamente, encontramos este cefalópodo nos óleos

denominados *Secadeiro de polbos* (1965) ligado ás tarefas de conservación como alimento por parte dos mariñeiros, ou mesmo asume un valor opresor para o pobo no cartel que elaborara no ano 1936 para o Plebiscito do Estatuto de Autonomía de Galiza.

- Fotografías propias.



### 3. OUTROS MURAIIS

Mural 49: *Parella de figuras femininas* [s. t.] (non localizado nin datado).



- Estrutura en ferro e bronce.
- Esta composición sitúase no interior dunha vivenda, especificamente, nunha sala de estar.
- Plasma o estatismo dunha parella de mulleres sentadas. Recupérase o tratamento do tema da espera feminina con todo o seu valor insinuantemente reivindicativo. A postura das figuras, tranquilas, pacientes e de mans cruzadas, transmite a idea de serenidade e quietismo altamente reflexivo. A temática desenvólvese dun xeito moi similar a outros murais nos que se reproduce o mesmo asunto, sobre todo salientan as coincidencias coa obra *Dúas figuras femininas* [s. t.] (ca. 1962, Belgrano) (M. 32) tamén situada nunha parede dunha sala de estar.
- Fomos informados da existencia deste mural pola Fundación Luís Seoane.
- Descoñécese a data de elaboración, ao igual que os datos de localización.
- Imaxe facilitada pola Fundación Luís Seoane.



## Anexo 11: ficha do mural *Refranes gallegos*

*Refranes gallegos* (ca. 1940; Avenida de Mayo, Buenos Aires; destruído)

- Pintura mural
- Situado no café restaurante “La casa de la Troya” fundado polos irmás Villaverde, naturais de Vilagarcía –Elpidio, deputado, e o seu irmán Luís, pintor.
- Son pequenas pinturas murais que ilustran nas paredes refráns galegos creados conxuntamente con Colmeiro, Federico Ribas e Luís Villaverde. Inclúese un dos debuxos do álbum *Nós*, pasado ao muro polo escenógrafo valenciano Gori Muñoz de acordo con Castelao.
- Seoane indicaba no artigo «Encol da miña aportación ao arte mural» (*Grial*, nº 45, 1974) –editado por Lino Braxe e Xavier Seoane co título «Sobre a miña achega á arte mural» no libro *Luís Seoane, textos sobre arte*– que a execución deste mural se produce arredor do ano 1940(Seoane, 1996: 417). De aí que fixemos esta data en contraste coas publicacións nas que se fixan anos posteriores.



## Anexo 12: inventario dos proxectos murais conservados

### 1. Proxectos para murais conservados e/ou con testemuño fotográfico e identificación

P. 1: *Barcas y pescadores*

P. 2: *Los músicos*

P. 3: *Escenas campesinas*

P. 4: *El carro de la luna e Escenas de tauromaquia*

P. 5: *Figuras* (1955)

P. 6: *As barcas/Escena mariñeira na nocturnidade* [s. t.]

P. 7: *Músicos y labradores*

P. 8: *Figuras esperando*

P. 9: *El nacimiento del teatro argentino*

P. 10: *Las carretas*

P. 11: *Los cazadores*

P. 12: *Matergallaeciae*

P. 13: *Figuras troceadas/Figuras rosas e negras* [s. t.]

P. 14: *La siega*

P. 15: *Las pescadoras*

P. 16: *Jinetes*

P. 17: *Homenaje a Guamán Poma de Ayala*

P. 18: Estudo dunha das decoracións murais que acompañan a *Figuras en reposo e Campesinas trabajando*

P. 19: *Figuras* (ca. 1961, La Plata) [s. t.]

P. 20: *Músicos*

P. 21: *Ícaro*

P. 22: *Dúas figuras femininas* [s. t.]

P. 23: *Paisaje* (1964, General O'Higgins)

P. 24: *Figuras sentadas* (1968; O Castro de Samoedo)

P. 25: *Homenaxe a Don Antonio R. Ibáñez*

P. 26: *Estampa popular galega*

P. 27: *Mariscadoras*

P. 28: *Polbos*

## 2. Proxectos para murais sen testemuño fotográfico

P. 29: *Escenas de feira*

P. 30: *Figuras y vegetación*

P. 31: *Figuras da man* [s. t.]

P. 32: *Composicións rotativas* [s. t.]

## 3. Proxectos para murais non identificados ou outras creacións que poderían ser concibidas a modo de posíbeis ensaios/proxectos de murais

P. 33: *Mulleres e paisaxe* [s. t.]

P. 34: *Mulleres estáticas* (La Plata) [s. t.]

P. 35: *Escena parateatral* [s. t.]

P. 36: *Escenas dunha relación amorosa* [s. t.]

P. 37: *Campesiñado a segar* [s. t.], *Muller con paxaro* [s. t.] e *Mulleres sentadas e paxaro* [s. t.]

P. 38: *Peixeiras e barcas* [s. t.]

P. 39: *Figuras femininas e sol* [s. t.]

P. 40: *Dúas figuras humanas e Escena de homes e cabalos* [s. t.]

P. 41: *Figuras humanas sentadas* [s. t.]

P. 42: *Campesiñado* [s. t.]

P. 43: *Abstracción (1)* [s. t.]

P. 44: *Abstracción (2)* [s. t.]

P. 45: *Abstracción (3)* [s. t.]

P. 46: *Liñas curvadas* [s. t.]

## 1. PROXECTOS PARA MURAIIS CONSERVADOS E/OU CON TESTEMUÑO FOTOGRÁFICO E IDENTIFICACIÓN

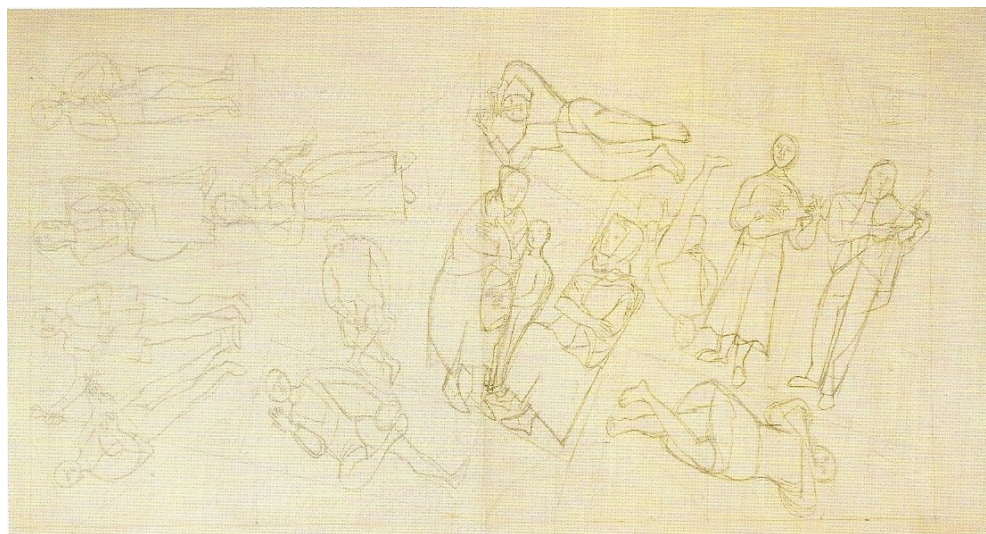
P1: *Barcas y pescadores* (1953; mural conservado: Avenida Olazábal, 3340, Buenos Aires)



- Témpera sobre papel, 208,5 x 55,5 cm.
- Este proxecto está moi traballado. Ten practicamente o mesmo deseño, estilo e motivos que o mural, así como unhas cores e xogos cromáticos moi similares. Póñase atención na imaxe dos tres pescadores que acompaña a tríade das embarcacións, pois lamentabelmente non dispomos de testemuño gráfico que abarque esas figuras na obra mural.
- Propiedade da Fundación Luís Seoane.
- Imaxe facilitada pola Fundación Luís Seoane.



P. 2: *Los músicos* (1953; mural conservado: Galería Santa Fe, Avenida Santa Fe 1660–Avenida Marcelo T. de Alvear 1654, Buenos Aires)



1



2



3



4

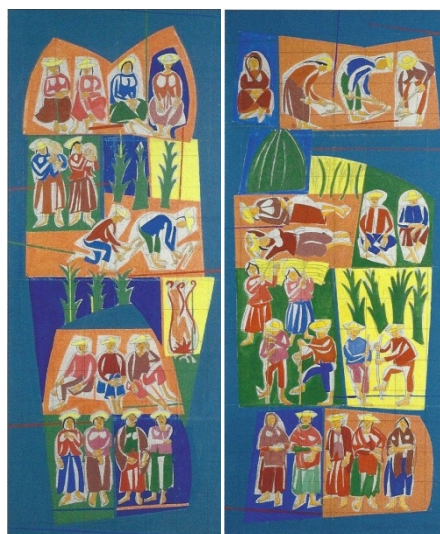
- Conserváronse varios esbozos, todos sen cor e realizados en carbón sobre papel: o primeiro é un proxecto do conxunto que mide 72,5 x 159,5 cm; os dous que seguen posúen un tamaño maior e son os correspondentes con esbozos de figuras independentes de dous *músicos*, un de 213 x 101,5 cm que reflicte un intérprete masculino, outro de 208,5 x 115,5 cm en que se plasma un intérprete feminino; en último lugar, temos outro deseño de 64,5 x 97 cm no que se configura de novo un músico, agora a tocar un instrumento de vento.
- No estudo gráfico de conxunto os elementos figurativos están debuxados moi xuntos, en contraste coa posterior execución sobre o muro. Polas beiras obsérvanse algúns instrumentos, que se manterán, mais non achamos eses obxectos de teor popular relativos ao campo, nin tampouco eses de forte carga alegórica ou simbólico-mística que logo si deseñará sobre a bóveda. As representacións humanas están notabelmente desenvolvidas, cunhas vestimentas



algo máis detalladas. Os músicos correspóndense a grandes trazos cos perfilados a nivel muralístico. Non obstante, encontramos figuras adscritas a unha temporalidade máis recente –posibelmente o século XX– das que prescindirá, recreando unicamente danzaríns e xograres de ambientación medieval. Esas imaxes humanas que eliminará –e dotarían a composición plástica dunha alta carga popular–, dúas mulleres e un neno en aparencia de vulnerabilidade e probabelmente emigrantes, lembran ás das ilustracións do libro *Fardel de esiliado*, remitíndonos ás grandes problemáticas sociais do pasado século. Canto os bosqueños independentes dos músicos, coinciden plenamente coas representacións trasladadas sobre ese teito abovedado.

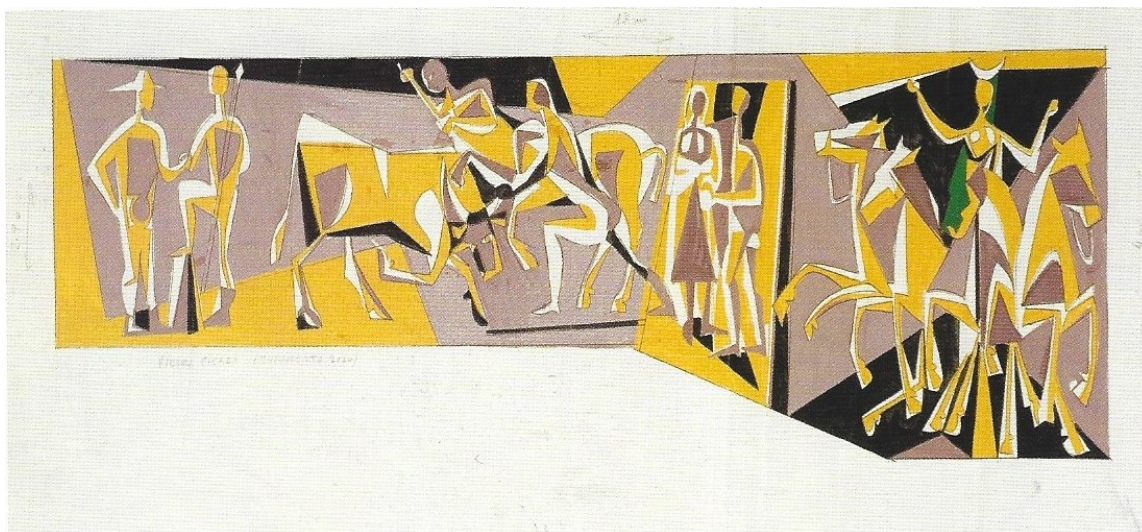
- Propiedade da Fundación Luís Seoane.
- Imaxes facilitas pola Fundación Luís Seoane.

P. 3: *Escenas Campesinas* (1955; correspondente co mural con testemuño fotográfico: Banco da Provincia de San Juan, Ciudad de San Juan, capital da Provincia de San Juan, Arxentina)



- Consérvanse dous proxectos, cada un destes se corresponde cun dos dous paneis que compoñen a totalidade da obra. Están feitos con témpera sobre papel, un mide 174 x 71 cm, o outro 174 x 73 cm.
- Desenvolve o tema campesiño de xeito diversificado a través de distintas tarefas agrícolas ou, sen máis, mediante imaxes do campesiñado en diferentes actitudes: sentados en repouso, de pé ou dispostos a modo de conversa. As escenas sucédense á maneira dun retablo no que, sobre uns fondos azuis, se van colocando pequenos planos de cor onde se sitúan as diferentes accións figurativas. Os labregos e os seus labores parecen non se identificar aspectualmente con Galiza, senón cunha colectividade propia dunha xeografía arxentina ou similar. Con todo, aínda que a distribución das figuras e os motivos son exactamente os mesmos, no mural o artista pasou a dotar a obra con trazos plenamente galegos. Por tanto, estamos ante unha mudanza substancial entre o estudo inicial e o resultado final no tocante ao suxeito obxecto de representación, sobre todo no tocante á ambientación. Unha inclinación do artista pola representación puramente galega que se testemuña inclusive no poema «Desterrados» (*Na brétima, Sant-Iago*, 1956), texto poético no que recrea a elaboración do que sería posteriormente o mural deste proxecto desde o punto de vista do Seoane muralista-poeta.
- Propiedade da Fundación Luís Seoane.
- Imaxes extraídas da obra *Itinerario do trazo. Debuxo e ilustración de Luís Seoane* (Montero García, 2007: 292).

P. 4: *El carro de la luna* e *Escenas de tauromaquia* (1955; murais conservados: rúa Juramento, 2120, barrio de Belgrano, Buenos Aires)



- Témpera sobre papel, 55,2 x 140 cm.
- Este proxecto, no que se engloban xa os dous murais, presenta un desenvolvemento notoriamente elaborado, coincidente en todos os planos co resultado sobre a parede. Porén, non temos constancia do resultado muralístico correspondente coa escena de cortexo dunha parella de mozos, situada ao carón da imaxe do carro lunar.
- Este estudo consta das seguintes indicacións do autor feitas a lapis: 2,90 en sinalización da altura polo lado esquerdo, 13 metros de longo especificados na parte superior da obra, 4 metros de altura polo lado dereito, e xa na parte inferior refírese o material que se empregaría na súa elaboración –a pedra picada– e o enderezo onde se sitúa.
- Propiedade da Fundación Luís Seoane.
- Imaxes facilitadas pola Fundación Luís Seoane.

P. 5: *Figuras* (1955; mural conservado: rúa Juramento, 2120, barrio de Belgrano, Buenos Aires)



- Témpera estarcida e lapis sobre papel, 58 x 71cm.
- Prodúcese unha correspondencia total co mural a todos os niveis. Trátase dunha mostra exemplar para percibirmos os correspondentes cromáticos en témpera cos conseguidos en pedra picada.
- Na parte de abaixo do estudo están explícitas as rúas nas que estaría localizado o mural e mais o material no que se realizaría –pedra picada.
- Propiedade da Fundación Luís Seoane.
- Imaxe facilitada pola Fundación Luís Seoane.

P. 6: *As barcas* ou *Escena mariñeira na nocturnidade* [s. t.] (ca. 1955; correspondente co mural con testemuño fotográfico: Belgrano, Buenos Aires, localización non identificada)



- Témpera estarcida e lapis sobre papel, 57 x 72 cm.
- Temática mariñeira na que se ambienta unha escena nocturna baixo unha media lúa. Contémplanse dúas barcas e dous mariñeiros que parecen suxeitar os extremos dunha rede.
- A pesar de non contarmos con testemuño fotográfico co que poidamos comprobar a cor do resultado no muro, si podemos afirmar que a nivel estético e formal a obra finalizada é unha “copia” fidedigna deste estudo primixenio.
- Están anotadas as rúas nas que se ubica. Ao mesmo tempo, entre paréntese apúntase que o soporte mural se corresponde cunha parede do interior en que se utilizará de novo a pedra picada.
- O estudoso Antonio Garrido Moreno ten asociado esta obra, de maneira complementaria e coa mesma localización, ao mural *Figuras* (1955; rúa Juramento, 2120, barrio de Belgrano, Buenos Aires) (M. 6). O máis probábel é que así fose, dada a coincidencia na dirección, do material etc.
- Propiedade da Fundación Luís Seoane.
- Imaxe facilitada pola Fundación Luís Seoane.

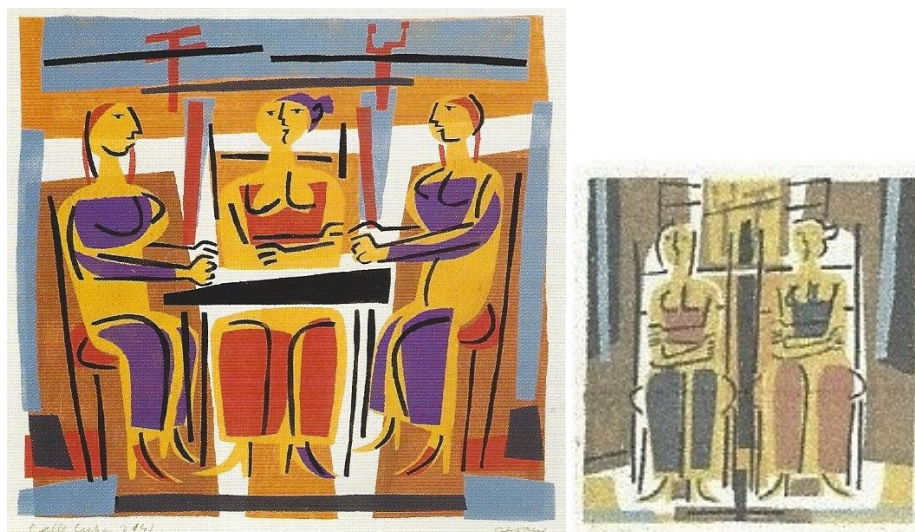


P. 7: *Músicos y labradores* (1956; mural conservado: Avenida Callao, 1421, Buenos Aires)



- Esbozos previos elaborados a carbón sobre papel, aos que segue a realización dos feitos en témpera e lapis sobre papel. Do primeiro tipo consérvase un cunha medida de 171 x 151 cm, e do segundo os tres relativos a cada unha das escenas que constitúen o conxunto. Todos estes teñen unha dimensión aproximada de 80 x 70 cm.
- Cada deseño recrea unha escena das tres que compoñen a totalidade da creación. Acadan un grao de desenvolvemento elevado, aínda que cun certo esquematismo en relación ao mural. No tocante á cor, a destes proxectos amósase plenamente coincidente coa da obra executada.
- Propiedade da Fundación Luís Seoane.
- As tres primeiras imaxes foron extraídas do catálogo do libro *Buenos Aires. Escenarios de Luís Seoane* (Gutiérrez Viñuales, & Seixas Seoane, 2007: 426) a última foi facilitada pola Fundación Luís Seoane.

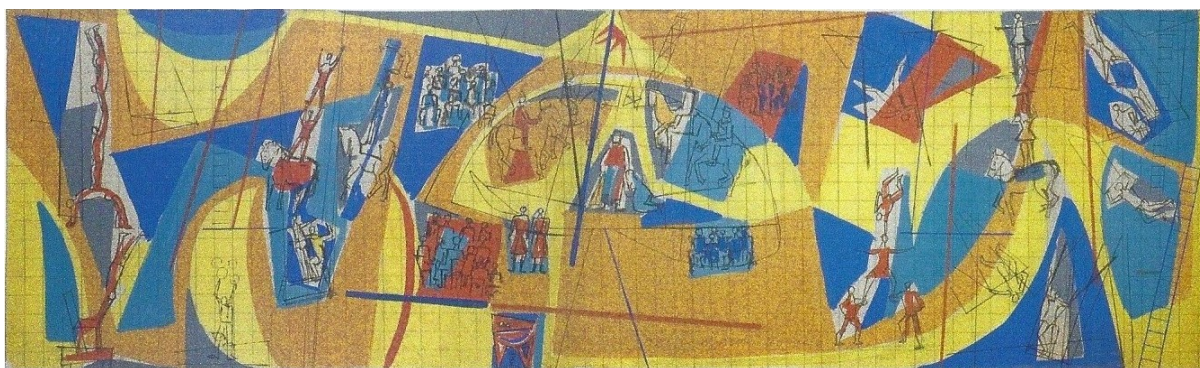
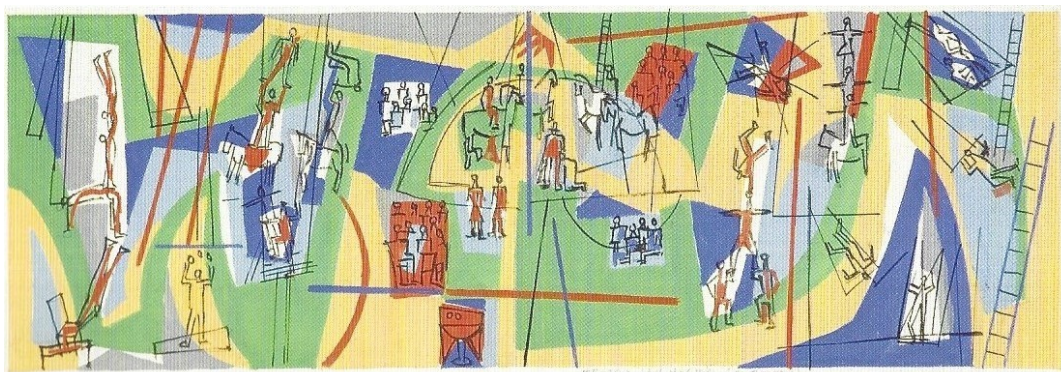
P. 8: *Figuras esperando* (1956; mural conservado: rúa Cuba 2141, Buenos Aires)



- Témpera estarcida sobre papel. Os dous deseños miden 50 x 65 cm.
- Este é outro caso de bosqueños cunha correspondencia absoluta co resultado definitivo sobre a parede. Concretamente, aquí temos de xeito independente as dúas escenas que constitúen a obra. En concreto, o primeiro deseño resulta o correspondente coa tríade feminina. Pola súa parte, o segundo atinxe á outra imaxe (inter)complementaria onde se recrea a parella de mulleres.
- Na parte inferior esquerda do primeiro estudo especificase a dirección do edificio onde se localiza.
- Propiedade da Fundación Luís Seoane.
- A primeira imaxe está extraída do catálogo do libro *Buenos Aires. Escenarios de Luís Seoane* (Gutiérrez Viñuales, & Seixas Seoane, 2007: 425), mentres que a segunda foi facilitada pola Fundación Luís Seoane.



P. 9: *El nacimiento del teatro argentino* (proxecto realizado en 1955; mural conservado: Avenida Corrientes–San Nicolás, 1530, Teatro General San Martín, Buenos Aires)



- Temos aquí dous dos estudos previos do monumental mural que Seoane realizou no Teatro Municipal General San Martín. Destes dous, coñécense máis datos da creación primixenia, correspondente co primeiro que achegamos, no cal o artista especifica a lapis que se trata do primeiro bosquexo. Está elaborado en témpera e lapis sobre papel, cunha medida de 25,8 x 81,4 cm.
- En xeral, estes proxectos desenvolven os mesmos motivos que logo pasarán ao muro. Porén, encontramos pequenas mudanzas no tocante ao uso das cores. Por exemplo, elimínase do primeiro proxecto o verde en detrimento do dominio das tonalidades amarelas e acastañadas. En confronto co resultado muralístico, o debuxo dos seres humanos singularízase polo esquematismo e a sinxeleza do esbozado.
- Propiedade da Fundación Luís Seoane.
- A imaxe do primeiro proxecto procede da obra *Buenos Aires. Escenarios de Luís Seoane* (Gutiérrez Viñuales, & Seixas Seoane, 2007: 427). A segunda imaxe provén do libro *Itinerario do trazo. Debuxo e ilustración de Luís Seoane* (Montero García, 2007: 293).

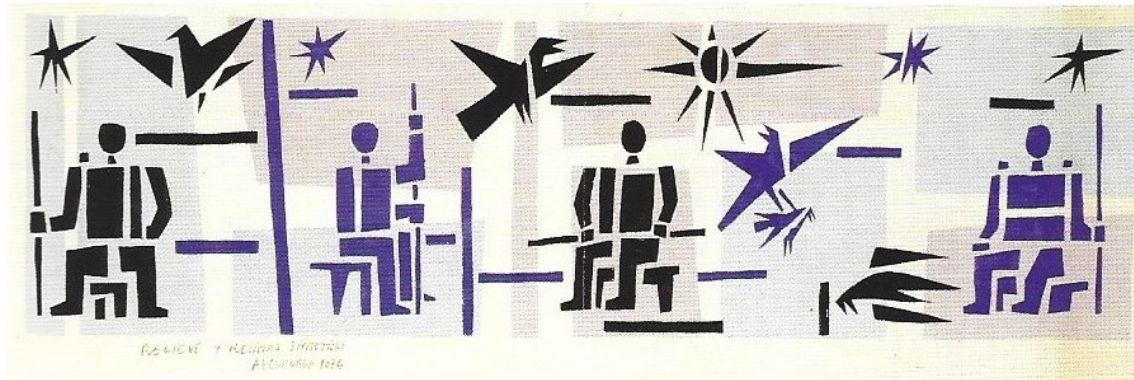


P. 10: *Las carretas* (1956; mural conservado: Montevideo 1920, Recoleta, Buenos Aires)



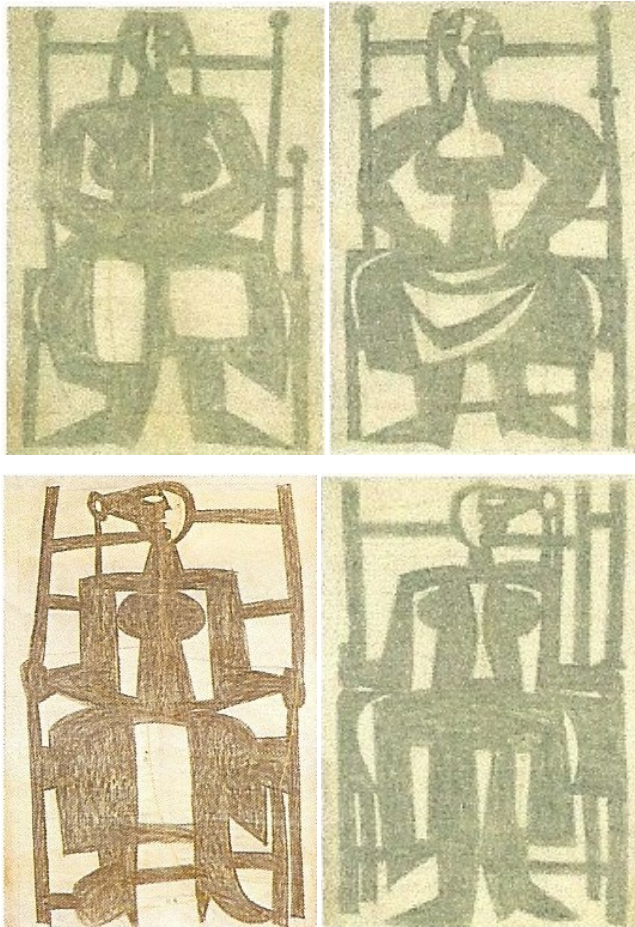
- Proxecto de conxunto realizado con témpera e lapis sobre papel, 45,3 x 110,5 cm.
- A nivel estilístico e formal, o estudo de conxunto resulta practicamente idéntico ao mural. Con todo, a respecto das cores, estas son máis suaves no bosquexo debido á acuosidade das témperas, en contraste coa intensidade das do mural pintadas con resinas sintéticas.
- Concrétanse datos como a rúa onde se sitúa ou o material que se utilizará para a súa creación.
- Propiedade da Fundación Luís Seoane.
- Imaxe extraída da obra *Buenos Aires. Escenarios de Luís Seoane* (Gutiérrez Viñuales, & Seixas Seoane, 2007: 427).

P. 11: *Los cazadores* (1958; mural conservado: rúa Azcuénaga, 1074, Buenos Aires)



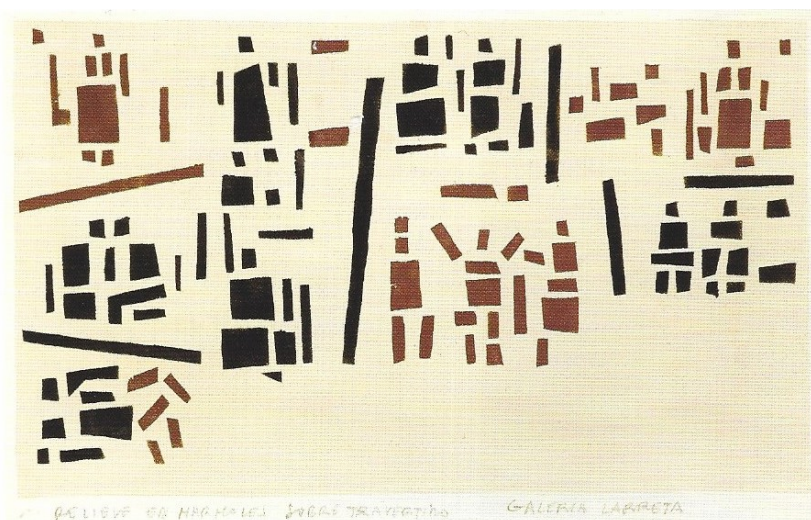
- Témpera estarcida sobre papel, 52,5 x 139,5 cm.
- Resulta idéntico á reprodución mural. Os planos de cor do fondo tamén son moi próximos aos conseguidos co pintado en resinas sintéticas da obra definitiva.
- Na parte inferior sinálanse os materiais cos que se executará e a dirección da edificación na que se integra.
- Propiedade da Fundación Luís Seoane.
- Imaxe procedente do libro *Buenos Aires. Escenarios de Luís Seoane* (Gutiérrez Viñuales, & Seixas Seoane, 2007: 428).

P. 12: *Mater gallaeciae* (ca. 1958; mural conservado: rúa Libertad, 948, Buenos Aires)



- Bosquexos en carbón sobre papel.
- Cada un destes deseños plasma individualmente unha das catro representacións femininas que conformarían o *totum* desta obra muralística. Correspóndese, de maneira exacta, co modo en que, convertidas en ferro e bronce, se trasladarían á parede.
- Propiedade da Fundación Luís Seoane.
- Imaxes fornecidas pola Fundación Luís Seoane.

P. 13: *Figuras troceadas/Figuras rosas e negras* [s. t.] (1958; mural conservado: rúa Florida, 971, Galería Comercial Larreta, Buenos Aires)



- Témpera estarcida sobre papel, 50,1 x 65,2 cm.
- Configúrase cun desenvolvemento coincidente en todos os planos coa produción acabada. Se botamos unha vista de ollos ao resultado mural e logo observamos este estudo, comprobamos que o artista contempla nel o espazo ocupado polas escaleiras que se antepoñen na construción arquitectónica á súa obra plástica, ao deixar—sagazmente— ese tramo sen figuración.
- O muralista identifica por medio da indicación do material e técnica escollido para a súa preparación, relevo en mármores sobre travertino, así como polo nome do local comercial onde se levará a cabo, a Galería Larreta.
- Propiedade da Fundación Luís Seoane.
- Imaxe proveniente do libro *Buenos Aires. Escenarios de Luís Seoane* (Gutiérrez Viñuales, & Seixas Seoane, 2007: 428).



P. 14: *La siega* (ca. 1958-1959; correspondente co mural con testemuño fotográfico: probabelmente situado na Avenida Corrientes, 200, Buenos Aires, localización non identificada)



- Témpera estarcida e cera sobre papel, 25 x 71 cm.
- De xeito global, constátase unha correlación bastante fidedigna. No entanto, non podemos establecer a mesma comparación no relativo ao cromatismo por non se localizar un testemuño fotográfico a cor. O proxecto perfílase con cores marcadas de vermello forte, amarelo e castaño, servíndose tamén de trazos de cor negra e azul. O aspecto cromático ten a súa importancia para a transmisión da idea de fatiga ou esforzo do traballo labrego.
- Contémplase o material/técnica co que se montará.
- Propiedade da Fundación Luís Seoane.
- Imaxe reproducida da obra *Buenos Aires. Escenarios de Luís Seoane* (Gutiérrez Viñuales, & Seixas Seoane, 2007: 429).

P. 15: *Las pescadoras* (1959; mural conservado: rúa Esmeralda, 1075, Buenos Aires)



1



2



3

- Témpera estarcida sobre papel. A dimensión do primeiro e do terceiro estudo abrangue 65x 50 cm, mentres que o segundo mide 34 x 56,5 cm.
- Consérvase o proxecto de cada unha das composicións que constitúen a totalidade da obra. Estas escenas foron levadas ao muro á maneira dunha “copia” precisa, quer dicir, reflectíndose á perfección os mesmos motivos centrais e decorativos, os mesmos trazos e cores de forma idéntica.
- Propiedade da Fundación Luís Seoane.
- A primeira imaxe procede do catálogo da obra *Buenos Aires. Escenarios de Luís Seoane* (Gutiérrez Viñuales, & Seixas Seoane, 2007: 430), as dúas restantes son facilitadas pola Fundación Luís Seoane.

P. 16: *Jinetes* (1959; mural conservado: rúa French, 2278, Buenos Aires)



- Témpera e tinta sobre papel, 31 x 42 cm.
- Confórmase xa cun desenvolvemento case exacto co que se trazará sobre a parede. Nese paso, definírase a cor de fondo que, branca no proxecto, pasará a ser un gris suave.
- Explicítanse as dimensións que se pensa abranguerá, 2,40 x 3,20 metros, e mais a ubicación do inmóbil onde finalmente se insirirá.
- Propiedade da Fundación Luís Seoane.
- Imaxe proveniente do libro *Buenos Aires. Escenarios de Luís Seoane* (Gutiérrez Viñuales, & Seixas Seoane, 2007: 430).

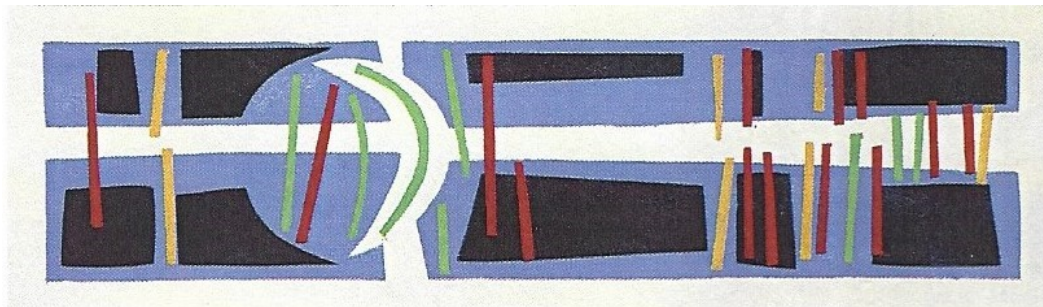
P. 17: *Homenaje a Guamán Poma de Ayala* (1960; mural conservado: rúa Esmeralda, 561, Buenos Aires)



- Témpera estarcida.
- En contraste con algún outro proxecto, neste caso non fica no deseño un oco ou espazo “virxe” ou “en branco” para a escaleira que subirá lateral a esta obra nese complexo arquitectónico. Pola contra, podemos entender como un exercicio de audacia por parte do muralista o feito de prescindir aí da representación de figura algunha, unicamente baixan sen interrupción as grosas liñas que se dispoñen como pano de fondo. Inclusive, o artista chega a crear un óptimo efecto óptico ao graduar as figuras coincidentes coa parte superior á escaleira, simulando lixeiramente a sensación de que soben ao carón dos distintos chanzos.
- Non contén ningún tipo de información, unicamente consta a sinatura autorial.
- Propiedade da Fundación Luís Seoane.
- Imaxe proporcionada pola Fundación Luís Seoane.



P. 18: Estudo dunha das decoracións murais que acompañan a *Figuras en reposo e Campesinas trabajando* (1960; mural conservado: rúa Esmeralda, 561, Buenos Aires)

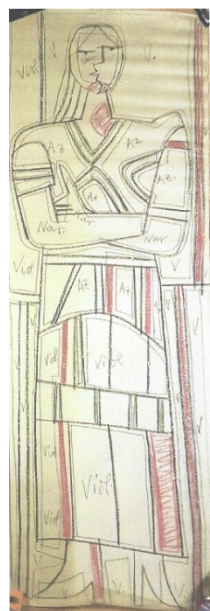


- Realizado en témpera estarcida, como a maior parte destes bosquejos.
- Este proxecto partilla totalmente a mesma estética que o respectivo decorado mural. Esa total correspondencia facilitounos –sen lugar a dúbidas– a súa identificación: véxase, no *Inventario dos murais* proposto, a última das fotografías relativa a *Figuras en reposo e Campesinas trabajando* (M. 26).
- Propiedade da Fundación Luís Seoane.
- Imaxe facilitada pola Fundación Luís Seoane.

P. 19: *Figuras* [s. t.] (ca. 1961; correspondente mural con testemuño fotográfico: tenda de roupa SOLMOR, cidade de LaPlata)



1



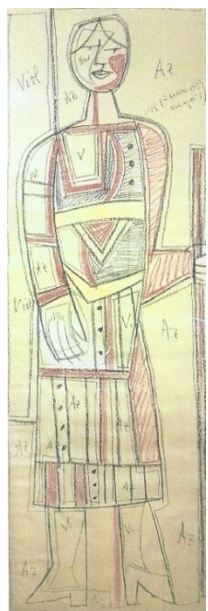
2



3



4



5

- Estamos ante un conxunto de cinco estudos para a tenda de roupa SOLMOR, constituído por: un proxecto previo en pequeno formato que atinxe os catro paneis, e outros catro feitos a tamaño real correspondentes con cada unha das figuras humanas de xeito individual. O pre-proxecto está coloreado e mide 41 x 64 cm. Na parte inferior consta da medida que ocuparía ao se levar a cabo –2'09 x 71 m. Posúe tamén o mostrario das seis cores a utilizar. Pola súa parte, a medida dos outros proxectos é de 2'08 x 70 m. Caracterízanse pola existencia dunha anotación detallada –mais con abreviaturas– das cores para cada parte/forma da composición figurativa; aínda que nalgunha zona concreta –e de menor tamaño– pode estar coloreada. Con

isto, Seoane guiaba ou facilitaba o complexo traballo dos operarios á hora de levalo a cabo, ao materializar os proxectos en mosaico.

- Se ben no esbozo inicial se aprecia un desenvolvemento *detallado* –inclusive mediante as figuras totalmente coloreadas–, os estudos individuais adquieren aínda unha maior solidez estilístico-formal. Nestes últimos están perfectamente delimitas as formas, as distintas seccións de cor, os trazos... Como xa afirmamos, as cores están indicadas de maneira abreviada, mentres que outras directamente coloreadas. En xeral, todo fica anotado con detalle. En consecuencia, os paneis resultantes son unha reprodución precisa en todos os niveis destes bosquejos independentes. Con todo, cómpre repararmos que a técnica do mosaico provocou que, nalgunha zona puntual, as cores non uniformes dos distintos anacos de porcelana acadasen certos matices tonais. Isto, sen lugar a dúbidas, orixina unha alta riqueza estilística para as creacións, onde a luz –natural ou artificial– do local tamén podería xogar seguramente un papel chave.
- Segundo nos informou Xosé Díaz, actual propietario destes estudos, o pre-proxecto está algo deteriorado –como se pode comprobar na fotografía– debido ao seu uso por parte dos operarios cando elaboraron os paneis na fábrica de porcelana de Magdalena. Así mesmo, considérese que respondería ao mesmo motivo o feito de que os estudos individuais fosen executados a tamaño real, así servirían de base/apoio ao labor deses traballadores na súa elaboración.
- Propiedade de Xosé Díaz.
- Imaxes facilitadas por Xosé Díaz.

P. 20: *Músicos* (1962; mural conservado: Avenida Santa Fe, 2450, Galería Americana, Buenos Aires)



- Témpera e tinta sobre papel, 35 x 93,5 cm.
- No tocante ás formas do fondo e dos lados que ambientan ou contextualizan o conxunto plástico, as semellanzas son notorias. Porén, este proxecto caracterízase por un maior esquematismo e simplicidade en canto os tres músicos. Estes parecen resultado dun bosquexo realizado dun xeito máis ou menos rápido. Posteriormente, no mural plásmanse dúas imaxes humanas máis, correspondentes cuns bailaríns que non se contemplaban neste estudo previo.
- Acompáñase pola especificación do material escollido para a súa montaxe, alén da respectiva localización.
- Propiedade da Fundación Luís Seoane.
- Imaxe recollida no libro *Buenos Aires. Escenarios de Luís Seoane* (Gutiérrez Viñuales, & Seixas Seoane, 2007: 431).



P. 21: *Ícaro* (1962; resultado mural tapado:Montevideo, 1985, Buenos Aires)



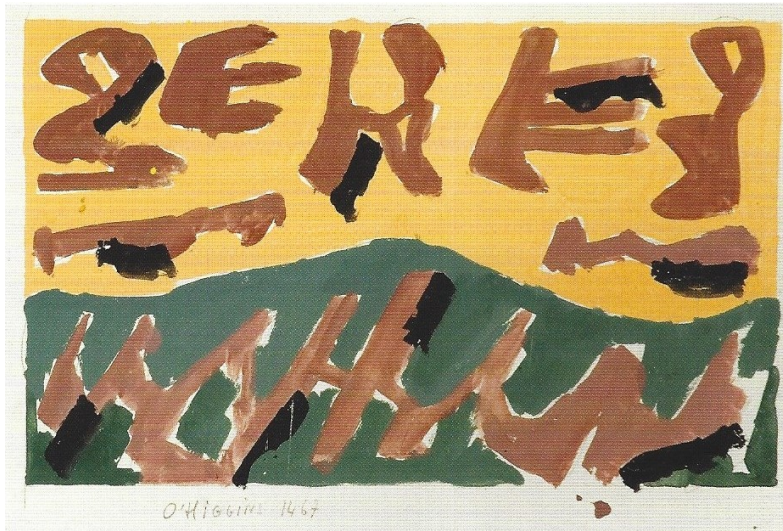
- Témpera estarcida sobre papel, 26 x 81 cm.
- Aínda que existe unha similitude total co murala nivel estético e/ou formal, non podemos dar conta desta comparación no plano cromático, por só se coñecer un testemuño fotográfico en branco e negro.
- Propiedade da Fundación Luís Seoane.
- Imaxe recollida no libro *Buenos Aires. Escenarios de Luís Seoane* (Gutiérrez Viñuales, & Seixas Seoane, 2007: 430).

P. 22: *Dúas figuras femininas* [s. t.] (ca. 1962, correspondente co mural con testemuño fotográfico: posibelmente no Barrio de Belgrano, Buenos Aires, localización non identificada)



- Bosquexo en acuarela.
- Chama a atención a súa concreción cromática –de enorme contraste–, sobre todo pola carencia de cor no respectivo mural ao se tratar dunha composición en ferro e bronce. Con todo, no que di respecto aos outros elementos, existe unha correlación practicamente absoluta coa obra resultante.
- Mediante distintas frechas concrétase a medida a abranguer: 2,60 x 260 metros.
- Imaxe fornecida pola Fundación Luís Seoane.

P. 23: *Paisaje* (1964; resultado mural tapado: General O'Higgins, 1467, edificio privado, Buenos Aires)



- Témpera sobre papel, 32,5 x 50 cm.
- Percíbese unha coincidencia total entre o bosquejo previo e a obra finalizada. O proxecto facilita o coñecemento do aspecto cromático do mural, posto que unicamente se conserva unha fotografía en branco e negro. A paisaxe abstracta recreada desenvólvese con cores relativas ao solo térreo: dous fondos planos de amarelo e verde escuro, sobre os que se dispoñen distintas formas en castaño con pequenos trazos grosos de negro.
- Na parte de abaixo, precísase a súa localización.
- Propiedade da Fundación Luís Seoane.
- Imaxe procedente da obra *Buenos Aires. Escenarios de Luís Seoane* (Gutiérrez Viñuales, & Seixas Seoane, 2007: 431).

P. 24: *Figuras sentadas* (1968; mural conservado: O Castro de Samoedo, Sada – A Coruña, Galiza)



- Tinta e lapis sobre papel, 35 x 35 cm.
- Ao compararmos o mural en base ao proxecto, comprobamos que se executa como unha réplica deste estudo inicial. O esbozo posúe unha sinxeleza única que, malia que permanece igual formal e estilisticamente, vai acadar certos matices tonais no seu paso ao muro. Desta maneira, o emprego da pizarra converte ese negro uniforme nunha tonalidade gris e até acastañada en certas zonas, que rompe coa rixidez cromática. Inclusive, a técnica tipo mosaico coa que é elaborado –mediante a disposición de anacos de gres e pizarra– aporta ao estatismo temático das figuras unha certa dose de dinamismo.
- Propiedade do Museo Carlos Maside.
- Fotografía propia.



P. 25: *Homenaxe a Don Antonio R. Ibáñez* (1970;mural conservado: Cervo-Lugo, Galiza)



- Tinta e lapis sobre papel, 42,5 x 51,5 cm.
- Este bosquejo resulta practicamente idéntico ao respectivo mural, ubicado no acceso circular do complexo industrial de Fábrica de Cerámica Sargadelos. En xeral, apréciase unha correspondencia plena, en todos os planos, entre o estudo previo e a obra finalizada. Non obstante, observamos unha vez máis a maneira en que os materiais empregados fan que se suavice notabelmente a cor inicialmente proposta. Significativamente, observamos de novo que a lousa transforma ese negro brillante nun gris non homoxéneo, co cal o amarelo gaña máis forza.
- Propiedade Museo Carlos Maside.
- Fotografía propia.

P. 26: *Estampa popular galega* (1970; mural conservado: Cervo-Lugo, Galiza)



1



2



3



4

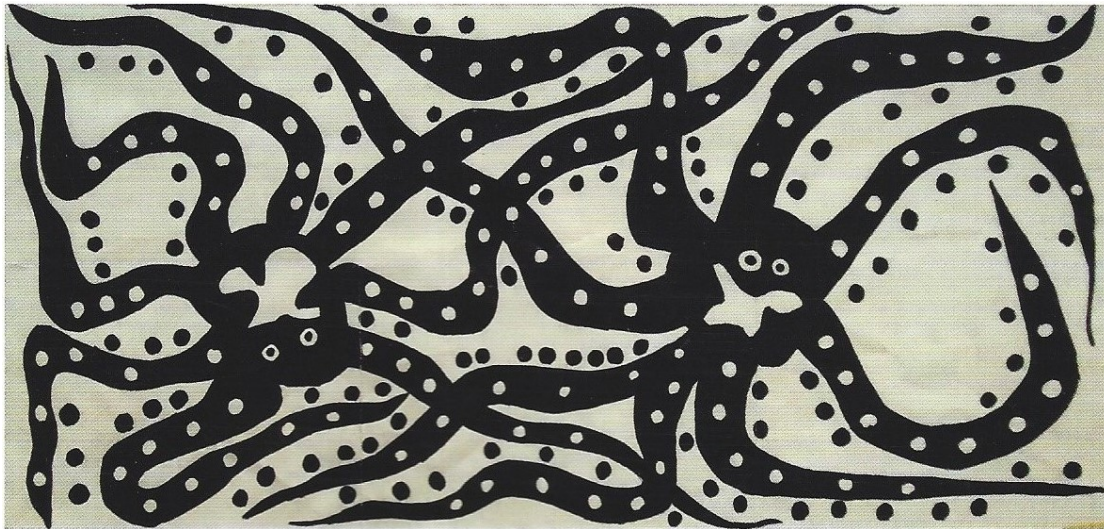
- Tinta e lapis sobre papel. Consérvanse os catro proxectos, un para cada unha das escenas que conforman o mural *Estampa popular galega* situado no “Salón dos Irmandiños” da Fábrica de Cerámica Sargadelos: 1º, *Dúas parellas bailando* (20,5 x 48 cm); 2º, *Dúas parellas* (20,5 x 37,5 cm); 3º, *Ondas dentadas e gaivotas* (20,5 x 37,5 cm); 4º, *Mulleres traballando o campo* [s. t.] (20,5 x 37,5 cm).
- Os bosquejos gardan absolutamente os mesmos trazos ao se trasladaren plasticamente ao soporte mural, nunha reprodución practicamente idéntica. Inclusive, o cromatismo non perdeu intensidade, especialmente no caso do negro que conserva a súa vivacidade, favorecendo así un alto contraste coa cor branca.
- Propiedade Museo Carlos Maside.
- Fotografías propias.

P. 27: *Mariscadoras* (1971; mural conservado: Avenida de Los Incas e rúa Superí, 3390, Buenos Aires)



- Témpera estarcida sobre papel. O primeiro estudo mide en total 60 x 29,3 cm. O segundo presenta un tamaño menor, 33 x 19,3 cm.
- O proxecto máis pequeno representa exclusivamente a figura da mariscadora cos brazos en alto que iría situada no pequeno segmento da parede lateral. Pola súa parte, o de maior tamaño representa o grupo restante de mariscadoras a faenar. Na súa globalidade, nestas creacións observamos un cromatismo de tonalidades moito máis suaves e atenuadas —especialmente na cor rosada predominante nese fondo—, que cobrará maior intensidade no mural. En xeral, lévase a cabo un traspaso dos estudos previos ao muro de alta exactitude e notoria similitude.
- Na parte inferior dereita, percíbese a sinatura de Seoane.
- Propiedade da Fundación Luís Seoane.
- Imaxes facilitadas pola Fundación Luís Seoane.

P. 28: *Polbos* (1972; mural conservado: Cervo-Lugo, Galiza)



- Tinta chinesa sobre papel, 24 x 50 cm.
- Este proxecto mantense idéntico no seu paso á execución como fondo do Pío do Xunco. Non obstante, a única modificación que sofre ten a ver coa cor, onde o branco do bosquejo permanece, mentres o negro mudara para un azul claro de forte visibilidade –en vivo contraste coa cor branca complementaria.
- Este mesmo deseño foi utilizado, xa cos posterioridade, para a elaboración do Pío do Loureiro na Fábrica de Cerámicas O Castro.
- Propiedade do Museo Carlos Maside.
- Imaxe procedente do libro *Cen por cen Seoane. 100 anos > 100 lugares* (Díaz, & Villares, 2010: 193).



## 2. PROXECTOS PARA MURAIIS SEN TESTEMUÑO FOTOGRÁFICO

P. 29: *Escenas de feira* [*Vendedoras, Feirantas sentadas, Feira, Feira con baile popular*] (1956; mural desmontado: orixinalmente Avenida Belgrano 1841, Centro Lucense, posteriormente en Mitre 2538, Centro Galicia de Buenos Aires)



- Proxectos feitos en pastel sobre papel.
- Consérvanse os proxectos das escenas *Feirantas* (125 x 169 cm), *Vendedoras* (196 x 135 cm), *Feira* (110 x 273 cm) e *Feira con baile popular* (109 x 276 cm). Con este conxunto escenifícanse diferentes imaxes propias do encontro feiral: o trío das feirantas sentadas, o das labregas vendedoras de pé cos seus cestos de mercadorías á cabeza; unha escena máis complexa determinada pola dinámica da conversa entre distintos grupos de campesiños, onde

se reflecten dous robustos bois ao fondo; así como unha outra onde a amena dialéctica entre un labrego e unha labrega, acompáñase pola paciente tranquilidade das dúas rosquilleiras, ao fondo por un campesiño con caxato, á vez que, se transmite a ledicia da danza folclórica galega dunha parella ao son da gaita do músico. Esta temática popular representa as clases labregas nun dos actos máis significativos no calendario tradicional. As cores dotan os bosquexos dunha alegre vivacidade. En xeral, percíbense os contraste entre a pasividade/reflexividade /vs./ a actividade/acción, a calma /vs./ o dinamismo/movemento, un conxunto que transmite unha idea de colectividade de forte carga social que, dificilmente, pode pasar desapercibida.

- Propiedade da Fundación Luís Seoane.
- As imaxes dos tres primeiros proxectos están reproducidas na obra *Buenos Aires. Escenarios de Luís Seoane* (Gutiérrez Viñuales, & Seixas Seoane, 2007: 424), a terceira foinos achegada pola Fundación Luís Seoane.

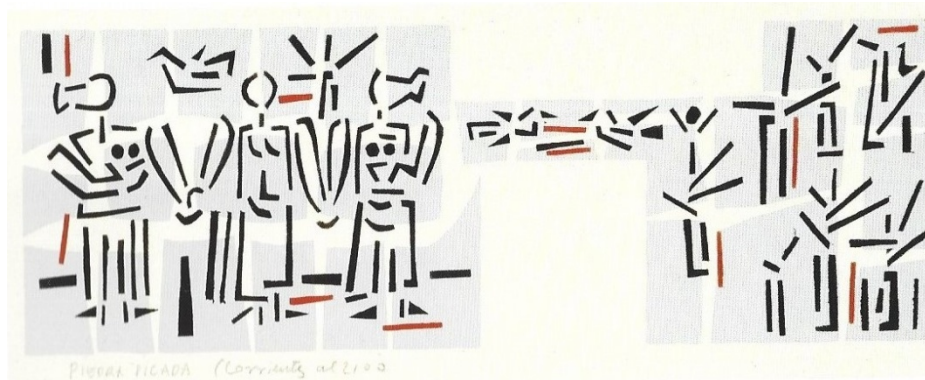
P. 30: *Figuras y vegetación* (ca. 1958; mural desaparecido: Avenida de Julio A. Roca, 562, Hotel Nogaró, Buenos Aires)



- Témpera estarcida sobre papel.
- Consérvanse os proxectos das dúas escenas que conforman a totalidade da creación. Ambos miden arredor dos 47 x 42 cm.
- As dúas representacións mostran, dun xeito moi parecido, unha figura campesiña de pé con froita nas mans en plena vexetación, ás veces esquematicamente arbórea. Posúen un intenso e variado cromatismo, predominando as formas de índole abstracta, en contraste coa figura humana situada na parte central de cada unha das dúas composicións.
- O autor especifica o nome do hotel para o que se construírían, Hotel Nogaró. Ao carón, entre paréntese, anotou o material escollido para a súa montaxe, resinas sintéticas.
- Propiedade Fundación Luís Seoane.
- Imaxes recollidas no catálogo achegado en *Buenos Aires. Escenarios de Luís Seoane* (Gutiérrez Viñuales, & Seixas Seoane, 2007: 427-428).



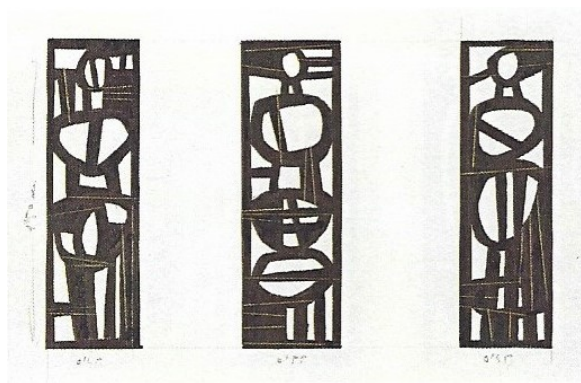
P. 31: *Figuras da man* [s. t.] (ca. 1958-1959; mural tapado: Avenida Corrientes, 2135, edificio privado, Buenos Aires)



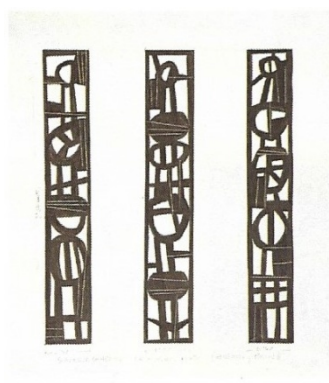
- Témpera estarcida sobre papel, 33 x 70,2 cm.
- Neste bosquejo, como noutras non poucas ocasións, Seoane consegue fusionar o carácter abstracto co figurativo. Na marxe esquerda póñense de manifesto distintas figuras humanas da man. Na dereita, unicamente diversos trazos e formas entre as que se detecta un pequeno paxariño. En xeral, cabe interpretalo á maneira dunha reivindicación da solidariedade humana, transmitindo ideas como a da (con)fraternidade e a solidariedade colectiva.
- Na parte inferior esquerda, anótase que sería composto en pedra picada e máis sinálase a dirección do edificio onde se situaba.
- Propiedade da Fundación Luís Seoane.
- Imaxe extraída da obra *Buenos Aires. Escenarios de Luís Seoane* (Gutiérrez Viñuales, & Seixas Seoane, 2007: 429).



P. 32: *Composicións rotativas* [s. t.] (s. d., mural non conservado: Galería comercial de Mar del Plata)



1



2



3



4



5



6



7



8

- Trátase dun conxunto de oito estudos que se executarían nunha galería comercial de Mar del Plata. En concreto, está constituído por seis proxectos de tamaño grande, feitos en carbón sobre papel, e dous máis pequenos de situación, deseñados en témpera, correspondentes a dous "panos" con tres elementos cada un. Segundo a orde en que os reproducimos teñen as seguintes medidas: 1º: proxecto de situación en témpera de 35 x 50 cm; 2º: tamén de situación, abrangue 54 x 50 cm; 3º: 53 x 158 cm; 4º: 65,5 x 158 cm; 5º: non dispomos das dimensións; 6º: aproximadamente 289 x 65 cm; tampouco se dispón das medidas do 7º e do 8º.
- Son composicións nas que se xeran distintas estruturas mediante a disposición de elementos rotativos. Ao xeito de variacións creativas, o artista vai combinando en cada proxecto distintos trazos coas varias formas circulares ou rotativas. A nivel interpretativo, poderíanse considerar a simple vista como obras abstractas sen máis. Porén, de as contemplarmos con atención e de termos en conta outros murais en que se plasma o omnipresente motivo da roda, podería concibirse como unha alusión a unha estrutura conformada por rodas como as do carro, por exemplo. Con todo, arriscámonos a afirmar que para nós a hipótese máis convincente sería a de se tratar dunha especie de exercicios artísticos, nos cales se pode entrever certo símil cunha figuración de aparencia humana.
- Propiedade da Fundación Luís Seoane.
- Imaxes facilitadas pola Fundación Luís Seoane.

### 3. PROXECTOS PARA MURAIIS NON IDENTIFICADOS OU OUTRAS CREACIÓNS QUE PODERÍAN SER CONCIBIDAS A MODO DE POSÍBEIS ENSAIOS/PROXECTOS DE MURAIIS

P. 33: *Mulleres e paisaxe* [s. t.] (s. d., mural non identificado)



- Témpera.
- Recréase unha contorna paisaxística onde se sitúan dúas personaxes femininas sentadas e outra parella delas de pé. No fondo obsérvanse formas suxestivas e esquemáticas de carácter arbóreo. Ao mesmo tempo, alúdese ao que posibelmente sería un carro mediante a representación dunha roda sobre a cal se dispón unha estrutura. Para alén dalgúns trazos en negro, as tonalidades alaranxadas e mais as avermelladas resaltan con fortaleza en confronto coa suavidade do verde, así como co branco/azul moi acuoso.
- Sabemos, grazas ás anotacións do autor, que se localizaría nun interior dunha construción no Barrio Belgrano.
- Propiedade da Fundación Luís Seoane.
- Imaxe fornecida pola Fundación Luís Seoane.

P. 34: *Mulleres estáticas* [s. t.] (s. d., La Plata, mural non identificado)



- Témpera.
- É unha composición constituída por catro personaxes femininas sentadas, inmóbiles, cun significativo carácter maxestático. As figuras son creadas polo xogo da disposición das distintas formas e trazos en diferentes cores, onde os iterados e rítmicos espazos en branco adquiren unha importante función estrutural. Deste xeito, destaca o predominante ton rosado combinado co azul –dunha tonalidade próxima ao malva– e co negro, dando lugar así a grandes contrastes. A nivel interpretativo, consolídase como un canto á fulcral relevancia da muller galega.
- Posúe certo parecido con outros murais do artista onde desenvolve a mesma temática, do tipo de *Mater gallaeciae* (M. 19), *Figuras sentadas* (ca. 1955-1960) (M. 8), *Figuras sentadas* (1968) (M. 45), etc.
- Consta dunha nota autorial pola que sabemos que estaba concibido para ser montado en resinas sintéticas en La Plata –sen ningunha outra especificación.
- Propiedade da Fundación Luís Seoane.
- Imaxe fornecida pola Fundación Luís Seoane.

P. 35: *Escena parateatral* [s. t.] (ca. 1955, mural non identificado)



- Témpera sobre papel, 45,5 x 46 cm.
- Reproduce, cunhas procuradas frontalidade e perspectiva aparentemente inxenuas, unha escena ligada cunha representación (para)teatral mediante unha ambientación relativa á Idade Media. Nun primeiro plano, preséntanse tres figuras estáticas, sentadas, a modo de público e, ao seu carón, visualízase unha roda e tamén un pequeno instrumento de corda sobre unha mesa. No plano secundario, encontramos catro danzaríns bailando e tocando. A cor utilízase de modo contrastivo cargando de vitalidade a totalidade plástica.
- Indícase que se trata dun bosquexo que se levará a cabo en resinas sintéticas.
- Propiedade da Fundación Luís Seoane.
- Imaxe procedente do libro *Buenos Aires. Escenarios de Luís Seoane* (Gutiérrez Viñuales, & Seixas Seoane, 2007: 423).



P. 36: *Escenas dunha relación amorosa* [s. t.] (s. d., mural non identificado)



- Estarcido sobre papel, 50,3 x 110 cm.
- Conxuga catro secuencias cuxa temática se pode entender como o encontro ou convivencia dunha relación amorosa doméstica, pois o espazo escollido é o interior dun fogar. Na primeira imaxe a parella está sentada, xuntos. Na segunda, a moza móstrase en actitude de espera ou mesmo preocupación –no xeito en que denota a posición da cabeza apoiada sobre unha man–, parece haber outro rostro de muller coa que mantén unha conversa arredor dunha mesa –aínda que se podería interpretar tamén como o seu propio reflexo nun espello ou similar. Comunica a idea da espera feminina polo home. O reencontro destes prodúcese na terceira escena na que están de pé, abrazados. Na derradeira, ambos están sentados en cadeiras collidos da man, estendendo os seus brazos sobre a mesa. A cor ocre predominante contrasta moi ben coa vermella e co azul escuro, xogando asemade con espazos en branco e cun ton acuoso de azul case imperceptíbel.
- Segundo a indicación a lapis, estaría pensado para ser elaborado en pedra picada. Á súa vez, especificase “vitricinas” –quizais determinando a súa posíbel localización ou destino.
- Propiedade da Fundación Luís Seoane.
- Imaxe proveniente da obra *Buenos Aires. Escenarios de Luís Seoane* (Gutiérrez Viñuales, & Seixas Seoane, 2007: 429).

P. 37: *Campesiñado a segar, Muller con paxaro e Mulleres sentadas e paxaro* [s. t.] (s. d., murais non identificados)



- Témpera sobre papel.
- Trátase de tres proxectos independentes mais esteticamente relacionados: *Campesiñado a segar* (61,3 x 110 cm), *Muller con paxaro* (non dispomos das dimensións), *Mulleres sentadas en bancos con paxaro* (51,4 x 61,5 cm).
- Os tres estudos están compostos exactamente polo mesmo cromatismo de remarcada intensidade, onde predomina o verde, combinado con castaño, contrastando con estes dous o amarelo. O branco delimita certas zonas das distintas figuras. Seoane tamén xoga coas contraposicións de resultados visuais satisfactorios, ao conxugar o suxestivo descanso feminino co esforzo do traballo agrícola da sega, ambas as accións no contexto campestre. Neste sentido, aínda sendo imaxes tematicamente independentes, Seoane acostuma pór xuntas composicións deste tipo que, sen recrear o mesmo asunto, producen visións complementarias, contrastivas. No caso do asunto relativo ás mulleres sentadas, apréciase como nun dos bosquejos se presenta unha soa de maneira individual co paxaro sobre o regazo; no outro reflíctense dúas mulleres coa pequena ave interposta de perfil entre elas.

Neste sentido, transmítese a idea dunha alianza plena entre natureza e ser humano, isto é, de convivencia cordial e respectuosa nunha especie de *locus amoenus*.

- Propiedade da Fundación Luís Seoane.
- As imaxes da primeira e da terceira creación son reproducidas do libro *Buenos Aires. Escenarios de Luís Seoane* (Gutiérrez Viñuales, & Seixas Seoane, 2007: 425), mentres que a segunda imaxe foinos achegada pola Fundación Luís Seoane.



P. 38: *Peixeiras e barcas* [s. t.] (s. d., mural non identificado)



- Témpera.
- Evócase o tema mariñeiro a través da estampa de dúas personaxes femininas sentadas co que parece un canastro de peixe. A ambientación escollida resulta ser a propia da ribeira ou do peirao, onde non podían faltar as barcas situadas ao fondo. Recréase pois, unha tarefa propia das clases populares e, en concreto, das mulleres que viven do mar, e que se encargaban tradicionalmente da venda ou distribución do peixe en terra. A través da dualidade, insinúase á maneira de xogo a correspondencia da parella de figuras femininas coas dúas embarcacións. No plano formal, caracterízase por prescindir do grafismo, xerándose o elemento figurativo unicamente coas formas nas distintas cores, combinadas estas cos espazos en branco. A estas peculiaridades súmase a vivacidade atenuada das cores escollidas, conseguindo uns bos efectos ópticos: nun primeiro plano unha matizada cor amarela que contrasta co intensísimo azul do fondo, á vez que se dota dunha cor rosácea e dun suave verde-auga. En consecuencia, o resultado obtido posúe unha enorme fermosura, aire fresco e carácter dinámico.
- Malia que Concepción Otero Vázquez (1991: 83) identifica esta obra coa mesma localización e título que o mural *Las pescadoras*, mais coidamos que non existen evidencias ao respecto, dadas as claras diferenzas estilístico-formais entre unha e outra creación –no caso de ter a mesma ubicación, sería unha composición independente de esoutra, situándose nun espazo interior distinto.
- Propiedade da Fundación Luís Seoane.
- Imaxe facilitada pola Fundación Luís Seoane.

P. 39: *Figuras femininas e sol* [s. t.] (s. d.; posíbel proxecto de mural non identificado)



- Témpera.
- Estamos ante unha composición conformada por catro imaxes: cada unha das tres primeiras correspóndese cunha figura feminina –na parte superior da segunda plásmase unha lúa e na da terceira un sol–, na marxe inferior dereita da cuarta escena evócase, agora de modo exclusivo, un potente sol. Servíndose dunha calculada, mais diferente, distribución das tres tonalidades coloridas presentes en cada parte, o amarelo –con dúas intensidades cromáticas diferenciadas– serve como cor de fondo unificador onde se van dispoñendo os distintos trazos e formas nocturnas privilexiando o azul ou diúrnas privilexiando o vermello. Na súa globalidade, esta creación posúe unha intensidade significativa de óptimos resultados visuais e de alta dinamicidade. As formas que xeran as distintas figuras parecen independizarse ou segmentarse, ao igual que os grosos trazos que se dispoñen por todo o conxunto. Retrátanse deste xeito as labregas nun ámbito natural en que parecen “diluírse”, comunicando unha especie de conversión da muller campesiña en parte da propia paisaxe, do propio campo.
- Propiedade da Fundación Luís Seoane.
- Imaxes facilitadas pola Fundación Luís Seoane.

P. 40: *Dúas figuras humanas e Escena de homes e cabalos* [s. t.] (s. d., posíbel proxecto de mural non identificado)



- Témpera.
- Son dúas creacións que partillan esteticamente os mesmos trazos. A primeira delas, de menor tamaño, perfila dous homes fronte a fronte portadores dun arco, lanza ou instrumento similar; situándose encima de cada un deles un elemento rotativo que se podería corresponder cunha ambigua ‘roda-sol’. A segunda presenta unha escena bélica a través da evocación de dous homes armados xunto con dous cabalos. Inclusive, de nos fixarmos ben, detéctase a figura dun personaxe no chan posibelmente abatido, ferido ou morto. No lado contrario, existe outra posíbel e menos ambigua roda. En xeral, ese escenario de loita fainos pensar nunha ambientación medieval do estilo da desenvolvida noutros murais do autor como *Jinetes* (M. 24), co cal estas dúas obras gardan algunha semellanza: significativamente a da recorrencia do elemento da roda neste tipo de temáticas, en concreto, polo valor simbólico que connotaría ou mesmo pola correspondencia home/loitador con esa peza circular. No ámbito da aplicación da cor, estas dúas creacións dótanse dun fondo en gris sobre o que se sobrepoñen liñas/trazos en branco, dando lugar ao elemento figurativo da composición. Os lixeiros difuminados en cor castaña utilízase estratexicamente con notábeis funcións estético-visuais. Créanse así, uns debuxos de aparente sinxeleza e primitivismo onde as formas e figuras parecen emerxer ou relucir desde a cor gris base.
- Propiedade da Fundación Luís Seoane.
- Imaxes facilitadas pola Fundación Luís Seoane.

P. 41: *Figuras humanas sentadas* [s. t.] (s. d.; posíbel proxecto de mural non identificado)



- Témpera. Polas súas características podería ser concibido como un proxecto para unha posterior creación de arte mural.
- Reflicte, cun marcado teor primitivo, un conxunto de homes sentados cuns longos utensilios nas mans, similares a paus ou lanzas. É así que nos lembra sobre todo ao mural *Los cazadores* (M. 18). Predomina a dominancia das coloridas e variadas formas que van orixinando o elemento figurativo, prescindíndose así do uso do grafismo da liña. Resalta a fortaleza da combinación do negro, do verde e do azul –utilizado case exclusivamente para as figuras humanas. Como pano de fondo recórrese a cores cálidas. En concreto, observamos un ton area alaranxado e, en menor cantidade, outro máis claro próximo ao amarelo vainilla. Deste xeito, o home está representado en contacto directo coa natureza, cun verniz rústico e de suma sinxeleza.
- Propiedade da Fundación Luís Seoane.
- Imaxe proporcionada pola Fundación Luís Seoane.

P. 42: *Campesiñado* [s. t.] (s. d., posíbel proxecto de mural non identificado)



- Témpera. Esta obra plástica podería ter sido concibida a modo de estudo previo para reproducir nun muro ou parede.
- Nela trázase o tema popular do campesiñado levando a cabo distintas tarefas propias do campo. Distribúese nunha estrutura en forma de “T” onde: na sección inferior se sitúa unha labrega con froitas e un labrego a sachar; na parte superior –seguindo esta descrición de esquerda a dereita– unha campesiña está a segar, outro campesiño na parte central está a cortar cunha machada entre unha ramificada árbore cuxas pólas se estenden de xeito envolvente por toda esa sección superior da composición; por último, no lado dereito da parte superior observamos ao lonxe un grupo de xente de pé. En xeral, asúmese un desenvolvemento bastante detallado dos diferentes personaxes, en confronto con outras obras do noso muralista. A creación está constituída pola combinación de cores frías como o azul e cálidas do tipo do amarelo. Algunhas delas preséntanse ao xeito de “manchas” ou bloques de cor, como o verde que rodea á segadora ou ao home do sacho, tamén o ton avermellado no que se sitúa a muller coa froita... Asemade, consideramos finalmente que mantén bastante parecido a nivel temático, estético e formal co mural *Escenas campesinas*.
- Propiedade da Fundación Luís Seoane.
- Imaxe facilitada pola Fundación Luís Seoane.



P. 43: *Abstracción (I)* [s. t.] (s. d., posíbel proxecto de mural non identificado)



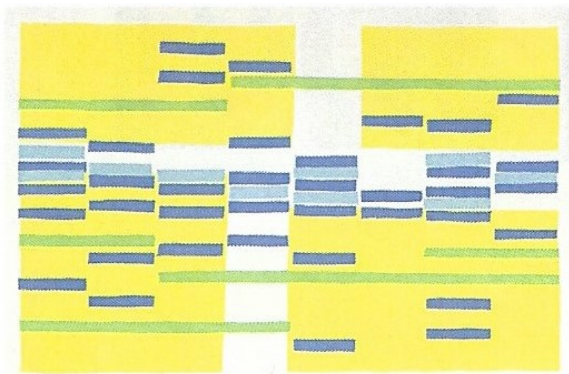
- Esta augada realizada en témpera podería corresponderse cun posíbel estudo para mural.
- Caracterízase por ser unha obra abstracta dominada por unha dinámica dispositiva de distintas formas en cinco cores diferentes –rosado, negro, amarelo, verde e azul– sobre unha base de ton acuoso, estando constituída, en definitiva, por atenuadas cores intencionalmente alegres e envolventes.
- Esta composición é un dos casos que, polas súas singularidades, tanto se podería levar a cabo con materiais e técnicas propias dun mural, canto dunha vidreira. Non obstante, a ausencia de datos ao respecto fai que, dunha maneira un tanto aleatoria, o encadremos perfectamente neste inventario de posíbeis proxectos de murais e non no relativo ás vidreiras.
- Propiedade da Fundación Luís Seoane.
- Imaxe achegada pola Fundación Luís Seoane.

P. 44: *Abstracción (2)* [s. t.] (s. d., posíbel proxecto de mural non identificado)



- Composición executada en ténpera que, tranquilamente, podería ser concibida como un proxecto para unha composición mural.
- Esta creación de teor abstracto, está constituída por salientábeis formas de cor azul claro e verde-herba sobre un fondo auga. Ademais, están dispostas de maneira vertical unha especie de liñas grosas negras –ao xeito de rectángulos– que simulan a separación de dúas seccións na propia obra: unha esquerda de menor tamaño e outra dereita moito máis grande. O cromatismo escollido lembra á paisaxe galega e os modos característicos de moitos gravados seoanianos.
- Mostra unhas características que, tanto se podería executar con materiais ou técnicas propias dun mural, como dunha vidreira. Porén, a falta de información ao seu respecto lévanos a adscribilo neste catálogo de posíbeis proxectos de murais e non no das vidreiras, nunha decisión certamente aleatoria.
- Propiedade da Fundación Luís Seoane.
- Imaxe fornecida pola Fundación Luís Seoane.

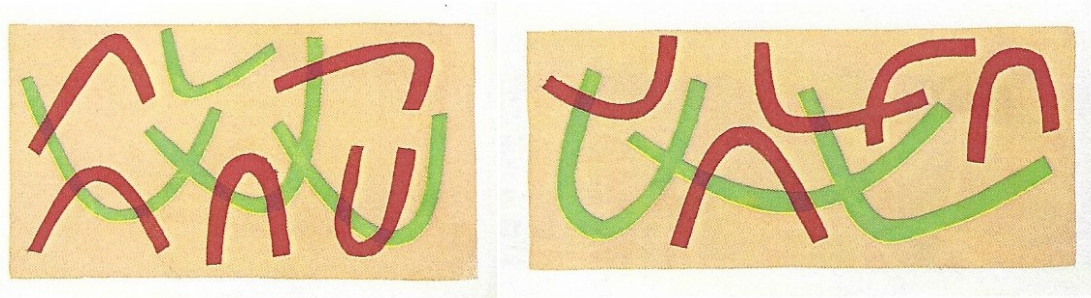
P. 45: *Abstracción (3)* [s. t.] (s. d., posíbel proxecto de mural non identificado)



- Este *gouache*, elaborado en témpera, podería ser un posíbel bosquexo para montaxe muralística.
- Se o observamos con atención, vemos –diferenciados por un espazo en branco– catro bloques amarelos equivalentes con rectángulos de grande tamaño, entre e sobre os que se introducen diferentes liñas horizontais en verde claro, azul escuro e azul máis claro. Conx gase pois, como un xogo plástico de formas coloridas.
- A pesar de que as singularidades desta obra fan que puidese ser considerada, tanto como mural, como vidreira, a ausencia de datos provoca que o consideremos un tanto aleatoriamente neste repertorio de proxectos e non no atinente  s vidreiras.
- Propiedade da Fundación Luís Seoane.
- Imaxe proporcionada pola Fundación Luís Seoane.



P. 46: *Liñas curvadas* [s. t.] (s. d., posíbel proxecto de mural non identificado)



- Témpera.
- Son dúas obras abstractas e complementarias, practicamente idénticas.
- Sobre unha base de tonalidade area sobrepóñense longas e grosas liñas curvas en cor verde claro e vermello intenso, orixinando un cromatismo de enorme contraste. Estas producións posúen un marcado carácter dinámico, alusivo ao movemento, evocando o exercicio seoaniano dunha liberdade expresivo-creativa.
- Propiedade da Fundación Luís Seoane.
- Imaxe achegada pola Fundación Luís Seoane.



Anexo 13: Carta de Luís Seoane ao xerente de Frigoríficos del Berbés (Luís Seoane, 26-01-1968, Buenos Aires; Fundación Luís Seoane)

Buenos Aires, 26 de Enero de 1968

Sr.D. Salvador Ferrín González

Frigoríficos Berbés

Vigo

Distinguido Sr. Ferrín:

Recibí, con fecha 12 del corriente, una carta suya acompañada de dos fotografías de la fachada de la industria que Ud. dirige. Le agradezco mucho el envío, pero, para mi trabajo, sería necesario, además, que ustedes me remitiesen las medidas de la pared y así poder estudiar el proyecto de decoración de ella.

Rogándole el envío de esos datos aprovecho esta oportunidad para saludarle muy afectuosamente;



## Anexo 14: inventario das vidreiras e dos proxectos conservados

### 1. Vidreiras e correspondentes proxectos

V. 1, P.V. 1: *Campesinas*

V. 2, P. V. 2: *Composición*

V. 3, P. V. 3: *Crucifixión*

V. 4: *Abstracción*

V. 5: *El sol*

V. 6: *Paisaxe de Galiza* [s. t.]

### 2. Outros proxectos

P. V. 4: *Composición abstracta para vidreira* [s. t.]

#### 2.2. Posíbeis proxectos para vidreiras

P. V. 5: *Creación abstracta (1)* [s. t.]

P. V. 6: *Creación abstracta (2)* [s. t.]



## 1. VIDREIRAS E CORRESPONDENTES PROXECTOS

V. 1, P. V. 1: *Campesinas* (1959; rúa Esmeralda, 1075, Buenos Aires; vidreira conservada)

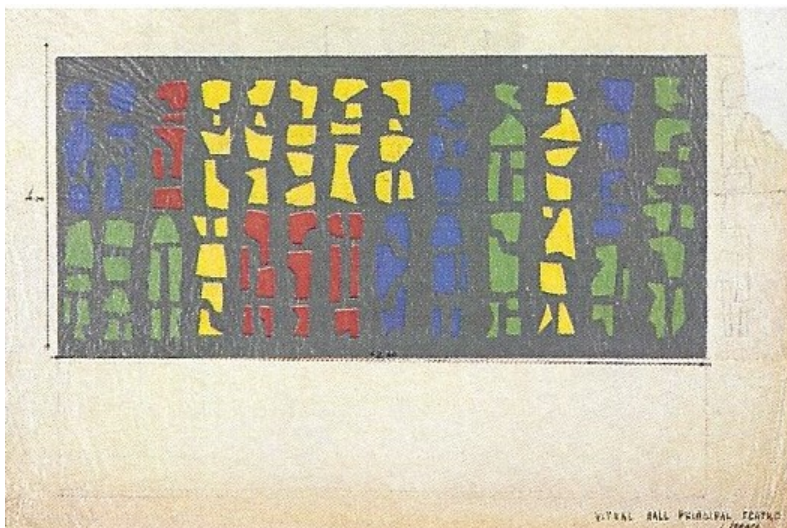


- Vidros de grande espesor unidos con soldadura plástica.
- Localízase no edificio particular de vivendas e oficinas no que se encontra o mural *Las pescadora*. Isto fai pensar na complementariedade da vidreira co mural no tocante á presentación conxunta dos dous sectores económicos chave da Galiza popular, a pesca e o campo, por medio dos seus axentes-representantes, as labregas e mariñeiras.
- Caracterízase por unha enorme variedade cromática de grande vivacidade conseguida pola conxugación de pequenos vidros de tons amarelos e laranxas, vermellos, verdes e azuis.
- O tema exprésase mediante tres labregas de pé e, debaixo delas, pola imaxe de catro rodas alusivas ao carro ou á carreta, que lle acrecentan certo dinamismo ao conxunto, en contraste co quietismo das campesiñas. A vidreira está dotada dun notábel carácter dinámico que se intensifica coas cores intentas. En definitiva, pretende transmitir a viveza do popular e da paisaxe de maneira cativadora.
- O proxecto foi elaborado en témpera estarcida. Nel observamos en comparación coa vidreira unha total coincidencia formal –coa mesma disposición das figuras e/ou obxectos. Pola contra, no plano cromático diverxen un tanto ao adquirirse na súa execución unha variedade tonal que non se contempla *in strictu senso* no estudo inicial. Aínda así as cores elixidas son as mesmas, a pesar de que –sobre todo– o ton *beige* utilizado no proxecto acade enormes matices tonais no que sería logo a vidreira, onde se alcanza unha mestura de cores

próximas aos ocre, amarelos e verdosos. Este resultado conséguese tamén por vía do factor da luminosidade que penetra eses vidros segmentados.

- Enxeñeiro Lázaro Goldstein.
- Imaxe do proxecto proporcionada pola Fundación Luís Seoane.
- A fotografía da vidreira está extraída do libro *Buenos Aires. Escenarios de Luís Seoane* (Gutiérrez Viñuales, & Seixas Seoane, 2007: 408).

V. 2, P. V. 2: *Composición* (realización en 1961 e inauguración en 1968; rúa Sarmiento, 2255, Buenos Aires; vidreira conservada)



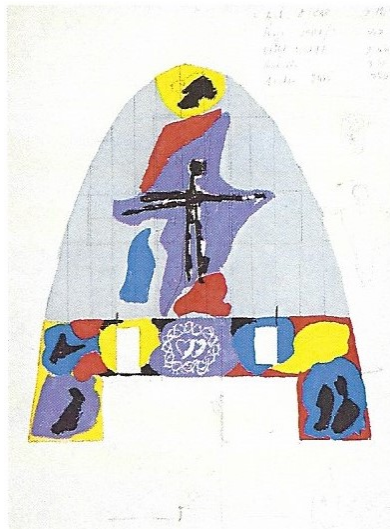
- Vidro.
- É unha creación de importantes dimensións, 3,5 x 12 m, situada na parte superior das portas de cristaleira de entrada ao amplísimo vestíbulo do Teatro de la Sociedad Hebraica Argentina. Consideramos de relevo o feito de que o deseño ou logotipo desa institución se acompañe por un grupo de pezas que evocan precisamente esta vidreira de Seoane, ao xeito de identificación ou emblema do propio complexo arquitectónico.
- Os distintos vidros, de tamaño relativamente grande –aínda que encontramos polo medio algún de reducida dimensión–, posúen cada un unha cor máis ou menos uniforme, de azuis, violáceos, verde, amarelos-alaranxados, vermellos ou até brancos. Teñen formas dispares –rectángulos, ou distintas figurasirregulares que tenden ao xeometrismo– mais harmónicas entre si, a modo de pezas fragmentadas, independentes, en contraste coa conseguida



combinación compositiva de índole abstracta. A nivel interpretativo, pensamos nun probábel canto ao cromatismo da natureza, da paisaxe.

- O estudo foi realizado en témpera estarcida. Nel podemos percibir algunhas anotacións do autor, como a do marxe inferior dereito escrita en letras maiúsculas que, dalgún xeito, serve de identificación do estudo: “VITRAL HALL PRINCIPAL TEATRO”. Malia que no plano estético ou formal se perciben poucas mudanzas entre a vidreira e o proxecto, destacan no eido cromático certas diferenzas: por un lado, nun principio a cor do fondo pola que se decantara o artista fora o negro, que logo se trocará na súa execución polo branco –o cal lle acrecentará máis brillo á totalidade da vidreira ao axudar a salientar máis a vivacidade das cores dos vidros. Por outro lado, a pesar de que se manteñen as catro cores determinadas nese bosquejo para os distintos vidros –vermello, verde, azul, amarelo–, estas xa non están distribuídas por grupos ou zonas diferenciais senón que se combinan unhas con outras por todo o espazo e, adquiren ademais distintas tonalidades –por parte do propio autor que rompe esa pureza e uniformidade das cores difuminándoas, así como por medio do efecto variábel da luz que inclusive chega a tornar en ocasións ese azul en violáceo.
- Arquitecto JoséAisenson, e mais a comisión asesora constituída polos enxeñeiros Lázaro Goldstein e Enrique Genijovich.
- Imaxe do proxecto fornecida pola Fundación Luís Seoane.
- Fotografía da vidreira propia.

V. 3., P. V. 3: *Crucifixión* (1965; Avenida Medrano, 752, Buenos Aires; vidreira conservada)



- Vidro.
- Grande vidreira na ábsida da Igrexa de Santa María de Betania.
- A composición figurativa semella configurarse a través dunha técnica pictórica concretizada sobre un vidro plenamente translúcido, transparente. Plásmase a imaxe de Cristo con formas aparentemente segmentadas mais interrelacionadas no seu conxunto, mediante a cor vermella, verde, azul, morado, malva, amarelo e mesmo negro.
- A temática relixiosa escollida, a crucifixión, acorde co espazo eclesiástico nacemento se integra, presenta con rechamantes tinturas abstractas, coloristas e populares a figura de Cristo crucificado. O artista “populariza” –no sentido en que ‘converte en popular’ ou ‘dota do elemento popular’– este tema relixioso, facéndoo atraente e próximo ao pobo. Consegue ‘dar vida’ á sobriedade do conxunto, rompendo coa escuridade mística do recinto. Esta representación lígase directamente coa obra plástica *Crucifixión* (1974, óleo sobre lenzo,

116x 89 cm) (Fig. 34) ou co seu relato «Un cristo da montaña» (1954, *Galicia emigrante*, nº 2), mesmo tamén con outras creacións nas que se ‘anxelizan’ ás clases populares de modo individual do tipo de *Le nacieron alas* (1975, óleo sobre lenzo, 92x 73 cm) (Fig. 35), *Un ángel* (1978, óleo sobre lenzo, 100 x 81 cm) (Fig. 36), *Anxo campesiño* (1978, óleo sobre lenzo, 100x 81 cm) (Fig. 37).

- O proxecto, deseñado en témpera e acompañado de leves bosqueños a lapis e dunha longa anotación técnica relativa ás dimensións, sofre unha clara simplificación na súa realización xa como vidreira, á vez que experimenta unha aínda maior liberdade formal e cromática. O estudo, consta na parte inferior dun conxunto de formas e cores distribuídas nunha especie de “u” invertida, ao modo de retablo ou delimitación, que logo foi suprimida. Por conseguinte, só se mantivo a parte superior dese deseño relativa á presentación da crucifixión, na que se eliminou tamén a figuración máis explícita en negro coa silueta –simple máis remarcada– da imaxe humana en cruz. En consecuencia, dese deseño orixinal ficou a forma abstracta alusiva á crucifixión. Esta presentaba unha cor máis uniforme no que sería a zona central, nun ton próximo ao malva/azul agrisado, que diferiría na posterior vidreira en distintas cores –en verde, morado, azul...
- Seoane, na carta dirixida a Fernández del Riego (13/03/1965), refírese en plural á realización nese ano de 1965 dunhas vidreiras e cerámicas para a fachada dunha igrexa nova do centro de Buenos Aires (Seoane, 1965: s/p). Trataríase, con toda probabilidade, desta igrexa de Santa María de Betania, da que nós só temos constancia desta obra en vidro.
- Arquitecto Federico de Achával.
- Imaxe do proxecto proporcionada pola Fundación Luís Seoane.
- Fotografías da vidreira reproducidas do libro *Buenos Aires. Escenarios de Luís Seoane* (Gutiérrez Viñuales, & Seixas Seoane, 2007: 416).

V. 4: *Abstracción* (ca. 1966, Avenida de los Incas, 3295, Buenos Aires; orixinalmente porta de acceso a edificio, posteriormente desmontada e hoxe en día conservada como obra exenta)



- Vidros de grande espesor unidos a través de soldadura plástica.
- Orixinalmente era unha porta de acceso ao edificio mais, posteriormente, desmontouse para ser situada no mesmo recibidor como obra exenta, a modo de panel nunha estrutura de ferro.
- As cores dos pequenos vidros que a conforman son tendencialmente escurecidas partindo do azul, vermello ou granate, e un verde apagado que contrasta coa forza dun resaltado amarelo-alaranxado.
- É unha obra de teor abstracto, no que se percibe unha alusión ao cromatismo representativo da paisaxe galega, tan característico das creacións seoanianas.
- Arquitecto Enrique Goldstein e enxeñeiro Lázaro Goldstein.
- Fotografías extraídas do libro *Buenos Aires. Escenarios de Luís Seoane* (Gutiérrez Viñuales, & Seixas Seoane, 2007: 415).

V. 5: *El sol* (1966; orixinalmente na Avenida Ribadavia, Edificio Petracca e Hijos, Buenos Aires; non se dispón do enderezo exacto; actualmente desmontada)



- Vidros de pequeno tamaño unidos con soldadura plástica. Posibelmente, tería unhas medidas de aproximadamente 7,60 x 2,40 m.
- Nun principio localizábase no Edificio Petracca e Hijos da respectiva empresa industrial. Porén, na actualidade unicamente sabemos que se conserva un fragmento baixo propiedade privada.
- Predominan as tonalidades de amarelo, os laranxa-terra e os castaños claros, en contraste cos avermellados, azulados, violáceos ou malva, e o verde na parte inferior. O branco, case imperceptíbel, serve para delimitar certas partes de dúas formas e mais dunha zona reducida do sol.
- O motivo central é o do sol, acompañado de distintas formas envolventes e irregulares que aluden á natureza, como poden ser os accidentes xeográficos, a vexetación, ou inclusive as nubes etc.
- Imaxe extraída do libro *Buenos Aires. Escenarios de Luís Seoane* (Gutiérrez Viñuales, & Seixas Seoane, 2007: 415).



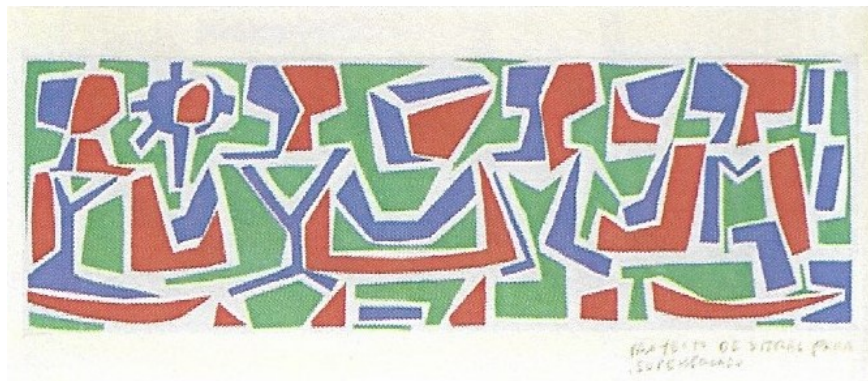
V. 6: *Paisaxe de Galiza* [s. t.] (1966; Avenida Ribadavia, Buenos Aires; non se dispón do enderezo exacto; destruída)



- Vidro unido con soldadura plástica
- Vidreira de grande tamaño, de 12 x 3 m, que se encontraba no edificio da compañía industrial Petracca e Hijos. En concreto, ubicábase no gabinete do director da empresa para substituír a parede tradicional. Estaba, por tanto, na mesma construción arquitectónica que a vidreira *El so*, antes mencionada.
- Vidros, maioritariamente cadrados, de tamaño máis ben pequeno en distintas cores: especialmente distintos tons de azul, destacando o amarelo e o vermello, que aparecen en menor medida; posúe tamén branco, algunha tonalidade verdosa clara e mesmo o negro que se conforma ao xeito de grandes trazos verticais ou horizontais, estes últimos cunha marcada ondulación.
- A temática paisaxística galega conséguese por medio da recalcada e combinada intensidade cromática e mediante a conxugación de diversas formas ou trazos, creando un conxunto de estilo abstracto e remarcado dinamismo, que particulariza e recorda a paisaxe de Galiza, como recoñece o propio autor.
- Fotografía propiedade da Fundación Luís Seoane. Trátase da imaxe cedida a esta institución polo antigo propietario.
- Imaxe reproducida procedente do libro *Buenos Aires. Escenarios de Luís Seoane* (Gutiérrez Viñuales & Seixas Seoane, 2007:416).

## 2. OUTROS PROXECTOS

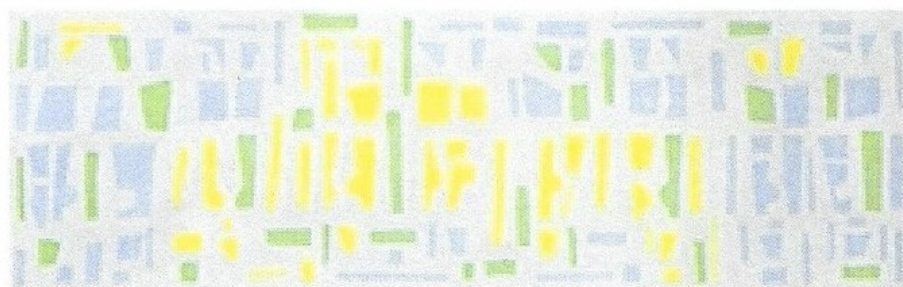
P. V. 4: *Composición abstracta para vidreira* [s. t. ] (s.d., proxecto de vidreira non identificada)



- Estamos ante un proxecto de vidreira para un supermercado sen máis identificación ou datos que a información especificada a lapis polo artista no propio bosquexo: “PROYECTO DE VITRAL PARA SUPERMERCADO”.
- Cabe pensar que, ao igual que os demais estudos, poida estar realizado en témpera estarcida.
- Estamos ante unha composición abstracta –de aí, o título descritivo que lle adscribimos– composta por distintas formas de cor verde, vermello ou azul que, lixeiramente delimitadas polo branco, se combinan por toda a extensión da obra. Esa conxugación cromático-formal supón unha suxestiva formación de figuras, máis unha vez remitíndonos a un contexto paisaxístico vivo, alegre.
- Propiedade da Fundación Luís Seoane.
- Imaxe facilitada pola Fundación Luís Seoane.

## 2.1. POSÍBEIS PROXECTOS PARA VIDREIRAS

P. V. 5: *Creación abstracta (I)* [s. t.] (s. d., posíbel proxecto para vidreira)



- Esta é unha das composicións pictóricas que se poderían ter concibido, perfectamente, a modo de estudo para unha posíbel vidreira, mais non contamos con ningún tipo de dato sobre esta creación. Así mesmo, cabe pensar de novo que probabelmente fose realizada en témpera.
- Cun fondo agrisado ou cor-auga, confórmase como un conxunto abstracto constituído por distintas formas en cor amarelo, verde e azul claro, dispostas de xeito segmentado por todo o espazo. Ao igual que as obras deste teor deseñas por Seoane en que o xogo producido polas formas de distintas cores cobra un papel principal, sería factíbel pensar nunha interpretación relativa ao dinamismo cromático da natureza.
- Propiedade da Fundación Luís Seoane.
- Imaxe fornecida pola Fundación Luís Seoane.



P. V. 6: *Creación abstracta (2)* [s. t.] (s. d., posíbel proxecto para vidreira)



- Trátase doutra composición plástica que, moi probabelmente, se podería encadrar como proxecto para unha posíbel vidreira, mais do que non se posúe dato algún ao respecto. Probabelmente, fose realizada en ténpera.
- Constitúase á maneira dunha abstracción de enorme vivacidade acadada pola combinación e mutiplicación de formas –desde as máis pequenas ás máis grandes– en catro cores fortes sobre un fondo auga: o amarelo, o verde, o vermello e o azul. A alta dose de dinamismo que transmite esta creación, por medio da concreción da idea de formas infinitas e cores visualmente contrapostas e segmentadas nas diferentes formas, evoca unha vez máis á paisaxe, dun xeito ledó e cunha alta dose de abertura á suxestión e á imaxinación do espectador.
- Propiedade da Fundación Luís Seoane.
- Imaxe achegada pola Fundación Luís Seoane.



## Anexo15: inventario dos tapices

T. 1: *A leiteira* (1978, 150 x 120 cm, Colección María Elena Montero). Imaxe reproducida de: Otero Vázquez, C. (1991): *Luís Seoane* (A Coruña: Deputación Provincial da Coruña): 87.



T. 2: *Augateira* (1978, 150 x 120 cm, Colección María Elena Montero)

T. 3: *Muller sentada nas penas* (1978, 150 x 120 cm, Colección María Elena Montero)

T. 4: *Pedro Madruga e o bispo de Tui* (1979, 120 x 200 cm). Imaxe reproducida de: Díaz Pardo, I. [org.] (1989): *Luís Seoane. Mostra antolóxica* (A Coruña: Clave): 143.



T. 5: *San Ero de Armenteira* (1979, 120 x 200 cm, Colección María Elena Montero)

T. 6: *O bispo Pedro de Monís* (1979, 210 x 120 cm, Colección María Elena Montero)

T. 7: *Marisqueiras I* (1979, 120 x 200 cm). Imaxe reproducida de: Díaz Pardo, I. [org.] (1989): *Luís Seoane. Mostra antolóxica* (A Coruña: Clave): 143.



T. 8: *Marisqueiras 2*

T. 9: *Batalla dos Irmandiños* (120 x 200 cm, Colección María Elena Montero)

T. 10: *Muller sentada nun tallo* (150 x 120 cm)

T. 11: *Nouturno no mar* (120 x 150 cm)

T. 12: *Barcas* (120 x 150 cm)

T. 13: *O caído* (150 x 80 cm, Colección María Elena Montero)

T. 14: *Muiñería* (120 x 150 cm)

T. 15: *Paisaxe* (120 x 80 cm)

T. 16: *Muller descansando* (150 x 80 cm)

T. 17: *Muller cun ramo* (150 x 120 cm)

T. 18: *Nubeiros* (120 x 200 cm)

T. 19: *Paxaro amarelo* (150 x 120 cm)

T. 20: *Campesiños* (120 x 200 cm)

T. 21: *A sega* (1979, 120 x 200 cm). Imaxe reproducida de: Otero Vázquez, C. (1991): *Luís Seoane* (A Coruña: Deputación Provincial da Coruña): 86.



T. 22: *Escoler*

T. 23: *Vacas e paxaro*



